FONDAZIONE GIORGIO AMENDOLA E ASSOCIAZIONE LUCANA CARLO LEVI

Guido Sacerdoti
Loris Dadam

# CARLO LEVI

## Il pane di Parigi, il pane di Matera

opere 1923-1973

Cerabona Editore

Studi, Convegni, Ricerche
della Fondazione Giorgio Amendola e
dell'Associazione Lucana Carlo Levi

31

MOSTRA D'ARTE
CARLO LEVI: IL PANE DI PARIGI, IL PANE DI MATERA (opere 1923-1973)

Torino, dal 15 dicembre 2012 al 15 marzo 2013
presso la Sala Mostre dell'Associazione Lucana Carlo Levi e della Fondazione Giorgio Amendola

*Patrocinio*
Regione Piemonte
Regione Basilicata
Provincia di Torino
Città di Torino
Comune di Missanello

*Presidente*
Prospero Cerabona

*Comitato Scientifico*
Guido Sacerdoti
Michele Saponaro

*Curatore mostra e catalogo*
Loris Dadam

*Progetto e allestimento mostra*
Silvia Burzio
Editrice Il Rinnovamento - Immagini e Relazioni Esterne

*Coordinamento e segreteria*
Domenico Cerabona
Maria Sofia Ferrari
Antonella Lavorgna

*Ente promotore*
Fondazione Carlo Levi
Fondazione Giorgio Amendola
Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi

Studi, Convegni, Ricerche
della Fondazione Giorgio Amendola e dell'Associazione Lucana Carlo Levi

Direttore Responsabile:
Prospero Cerabona

Comitato di redazione:
Maria Sofia Ferrari, Domenico Cerabona

*Si ringraziano per il prestito delle opere:*
la Regione Basilicata, la Fondazione Carlo Levi di Roma, il Comune di Missanello, Gianni Romano, Bice Fubini, Guido Sacerdoti

Progetto grafico e coordinazione editoriale:
editrice il rinnovamento - immagine e relazioni esterne

Fotocomposizione:
editrice il rinnovamento - videoimpaginazione grafica di testi e immagini

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012
presso artale (torino)


via tollegno 52 - 10154 torino tel. 0112482970 - cerabona@libero.it

guido sacerdoti
loris dadam

# CARLO LEVI
## IL PANE DI PARIGI, IL PANE DI MATERA
### OPERE 1923 – 1973

CERABONA EDITORE

La Regione Piemonte è particolarmente lieta di salutare la mostra «Il pane di Parigi, il pane di Matera (opere 1923-1973)» dedicata a Carlo Levi, che dal 1961 non ha più avuto una personale nella sua città natale.

Un'esposizione che valorizza la produzione pittorica di Levi, dalla più giovane età fino agli ultimi giorni, come se fosse non solo una riproduzione autobiografia dell'autore, ma anche una biografia culturale dell'Italia dagli anni Venti agli anni Settanta.

Una mostra che consente di leggere la storia della Torino di Casorati negli Anni Venti, della Parigi cosmopolita di Modigliani e degli Espressionisti, dell'Italia contadina ed arcaica con le battaglie sociali del dopoguerra, tutti avvenimenti che vedono Carlo Levi in prima fila come intellettuale, come scrittore e come pittore.

Una vicenda umana, quella di Levi, che trova l'apoteosi nel grande telero, lungo più di 18 metri, dipinto per le Celebrazioni dell'Unità d'Italia del 1961 e riproposto oggi in mostra.

I migliori auguri che questa mostra, importante per la qualità e la quantità delle opere esposte, possa avere il meritato successo richiamando numerosi visitatori.

Michele Coppola
*Assessore alla Cultura e alle Politiche Giovanili*

# *Carlo Levi, ritorno a Torino*

La Fondazione Giorgio Amendola, la Fondazione Carlo Levi di Roma e l'Associazione Lucana Carlo Levi di Torino, dedicano una importante esposizione alla pittura di Carlo Levi, il grande intellettuale torinese e cosmopolita che trova, in pochi mesi di confino, una ragione di lotta e di ispirazione artistica fra i contadini della Lucania.

La mostra allinea 42 quadri ed è l'unica vera personale che si tiene a Torino dopo la scomparsa del Maestro nel 1975. Frequenti le collettive dedicate ai «Sei di Torino» (Levi, Galante, Paulucci, Menzio, Chessa e Boswell), di cui l'ultima «*Gli anni di Parigi. Carlo levi e i fuoriusciti 1926-1933*» del 2003, ma una vera e propria esposizione dell'opera pittorica di Levi non c'è mai stata in città. Nel novembre 2002, per il centenario della nascita, solo la nostra Fondazione aveva organizzato una personale delle opere grafiche (circa 80).

La mostra ha un'importanza storica fondamentale perché permette di seguire l'evoluzione artistica di Levi dal 1923, quando, a vent'anni, è ancora sotto l'influenza di Casorati, per passare alle influenze francesi della scuola di Parigi, assieme ai «Sei» dal 1927 al 1934, lo splendido periodo creativo del confino in Basilicata (1935-36), l'impegno sociale per il Mezzogiorno nel dopoguerra, che avrà il suo culmine nel libro «Cristo s'è fermato ad Eboli» e nel grande telero (m 3,20x18,50) «*Lucania*» che esporrà a Torino ad Italia '61.

I visitatori della mostra hanno anche la possibilità di rivedere, dopo cinquant'anni, nelle sale della Fondazione, perennemente esposta nella «Sala Levi», questa grande opera, dove vengono riassunti trent'anni di impegno culturale e politico a favore del Mezzogiorno d'Italia.

Le opere provenienti dalla Regione Basilicata, dalla Fondazione Levi di Roma, dal Comune di Missanello e da collezionisti torinesi, coprono un arco di cinquant'anni e sono in gran parte inedite, in particolare quelle giovanili ed alcune sono state sottoposte ad un accurato restauro. Notevole è inoltre la presenza del genere in cui Levi eccelse, in tutti i periodi della sua vita: il ritratto (30 su 42 opere). In particolare il catalogo, curato da Loris Dadam, con scritti di Guido Sacerdoti e Giovanni Caserta, affronta la vicenda artistica di Levi dal punto di vista della riflessione storica, dei rapporti organici intrattenuti con la cultura del Novecento, nazionale ed internazionale, dell'evoluzione del linguaggio.

Con questa mostra il torinese Carlo Levi 'torna a casa' nel luogo in cui la sua memoria è sempre stata non solo oggetto di studio, ma anche di esempio.

Prospero Cerabona
*Presidente della Fondazione Giorgio Amendola*

# *Nord chiama Sud, Sud chiama Nord*

Quando Prospero Cerabona nella primavera di quest'anno mi manifestò l'intenzione di voler fare una mostra di Carlo Levi a Torino nei saloni della Fondazione Giorgio Amendola, così come avevo già fatto in passato (ricordo solo la mostra e il catalogo Madonne Lucane sec. XIII – XVI del 2009 e, più recentemente, la realizzazione della riproduzione in scala 1:1 del grande telero Lucania '61, parte integrante di questa mostra), detti subito la mia disponibilità, subordinando il tutto, però, alla partecipazione di Guido Sacerdoti e della Fondazione Carlo Levi di Roma.

Sarebbe stato impensabile realizzare una mostra importante di Carlo Levi a Torino senza le opere della Fondazione e senza il diretto coinvolgimento di Guido Sacerdoti, geloso custode di tante conoscenze e autorevole studioso della pittura leviana.

Si passò immediatamente alla fase di progettazione, concordando con Sacerdoti i temi che la mostra avrebbe affrontato, l'arco temporale delle opere e i criteri espositivi.

Inoltre, in occasione di un mio sopralluogo alla sede della mostra, furono date indicazioni tecniche che sono risultate utili per il buon esito dell'iniziativa.

Alla selezione delle opere provenienti dalla Fondazione Levi, che costituiscono la gran parte dei dipinti esposti, sono state aggiunte, oltre a quelle di collezioni private di Torino, la importantissima tela Grassano come Gerusalemme del '35, di proprietà della Regione Basilicata, e il grande Autoritratto del '66 destinato alla Pinacoteca di Aliano e finito al Comune di Missanello che lo ha comprato due anni fa da una famiglia bene di Milano, con l'impegno a cederlo al Comune di Aliano non appena questo fosse stato nelle condizioni di poterlo acquistare. Soluzione che auspico accada al più presto e che porterà valore aggiunto alla neonata Pinacoteca Carlo Levi di Aliano, curata da chi scrive, sulla base di un atto di comodato d'uso, stipulato dal Comune di Aliano e dalla Fondazione Levi, che ha messo a disposizione circa venti tele di contenuto sociale e specificatamente riferite al lavoro dei campi e alla civiltà contadina.

Dopo la tappa torinese la mostra, pensata itinerante, approderà al Sud a sancire un rapporto molto stretto e fecondo che ha visto l'autore del Cristo si è fermato ad Eboli, realizzare quadri di grande fascino e suggestione traendo ispirazione, in gran parte delle sue opere, dai luoghi, dagli uomini e dalle cose del profondo Sud.

Michele Saponaro
*Funzionario del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

*Sommario*

# *Presentazione*

guido sacerdoti

Questa mostra è nata da un'idea attorno alla quale, in cerchi concentrici, si sono organizzati discorsi anche (apparentemente) lontani. E l'idea, certamente non nuova né innovativa, è stata quella di offrire un materiale pittorico che, al di là della sua collocazione cronologica, costruisse una sorta di parziale biografia o meglio di una autobiografia centrata su uno degli snodi fondamentali della personalità di Levi, e cioè sul suo incontro con il Mezzogiorno d'Italia.

Come selezionare le opere? A quali criteri ispirarsi? Come evitare di cadere in quel «levismo» di maniera, alimentato dallo stesso Levi, che ha visto troppe madonne-contadine con bambino abbarbicato, troppi contadini che ti fissano vacui sotto improbabili cappellacci da brigante avendo alle spalle un asino e il solito saliscendi delle argille lucane, troppi emigranti dalla bocca spalancata in un addio mentre sventolano il fazzoletto, ai quali Levi ha imposto il suo stesso profilo... insomma quella copiosa produzione, parallela alla produzione maggiore caratterizzata invece spesso da una altissima qualità, che, a partire dai primi anni Sessanta, ha finito per riprodurre icone tanto più conformi- e questo è il punto che ci preme sottolineare – allo stereotipo del Levi nostalgico cantore della «Civiltà contadina» (in un'Italia in continuo movimento) quanto più lontane dalla *complessità* dell'autore del *Cristo*, e dalla complessità intrinseca al tema da noi prescelto, che potremmo definire l'innesto di un «diverso» universo di valori, la Lucania, in una cultura già negli anni solidamente strutturatasi in un contesto europeo.

Come non cedere alla tentazione di selezionare opere riguardanti anche altri aspetti della ricchissima biografia di Levi, ad esempio quelle degli «anni di Parigi»[1] o degli «anni fiorentini»[2] in una (vana) pretesa di completezza? Come escludere la vastissima produzione di quadri dipinti fin dalla giovinezza ad Alassio, altro luogo essenziale dell'universo figurativo di Levi, e in particolare la serie dei Carrubi e degli Ulivi antropomorfici degli anni Sessanta e Settanta[3]? Come dimenticare il Levi grande pittore di nudi ? Come omettere i ritratti del dopoguerra di tanti intellettuali italiani, europei e extraeuropei? Come ignorare gli *Amanti*[4] e le variazioni sul tema del *Narciso, topoi* questi di straordinaria rilevanza?

Abbiamo, indipendentemente dalle ragioni di spazio, operato una selezione, fedeli alla nostra idea iniziale, ricordando, tra l'altro, un allestimento curato dallo stesso Levi.

Ci riferiamo alla mostra antologica, ricca di ben 170 opere, che Levi selezionò per il Palazzo del Te in Mantova nel settembre del 1974. Nonostante la sua vastità e la eterogeneità dei temi e della qualità delle opere esposte, e forse proprio in forza di questa apparente eterogeneità, la mostra si leggeva, con tutta evidenza, come una autobiografia. Nel presentarla Levi si chiedeva «quali potessero essere, fra i molti possibili, i criteri di scelta» e ricordava che «ogni antologia è infatti una scelta che può essere (o essere prevalentemente) critica, o storica, o scientificamente obiettiva; o soggettiva, di preferenza, di ricordo, di accostamento, di ricerca di un filo comune che leghi un'opera all'altra, un anno all'altro; che può diventare un metodo di storia dell'arte o una specie di confessione o di racconto, un modo particolare di interpretazione, un suggerimento di lettura, che viene a far parte, ad aggiungersi alla sostanza stessa dei quadri». Infine ammetteva che: «legare insieme tutti questi diversi criteri sarebbe cosa ottima, ma certamente difficile, e tanto più quando, come ora, si abbia davanti più di mezzo secolo di opere, tutte, in vario modo, necessarie, espressione diretta di momenti diversi della vita, senza schermi

o censure o divieti o difese, senza ossequi a tendenze, a scuole, morte accademie desolate o tardive morte avanguardie (...)».

La scelta che abbiamo, più modestamente, operato restringe l'arco cronologico delle opere, abbracciando un periodo che va dai primi anni Venti alla metà degli anni Cinquanta, con qualche significativo sconfinamento. É su questo scenario che si muove il Levi «nato a Torino, presso Parigi», come recita una poesia-epigrafe del 1934. Un torinese/parigino che si trova a dover assaggiare l'arcaico pane del Mezzogiorno, fatto di grano duro, così diverso dalle filiformi *baguettes*.

Ci siamo proposti di rendere esplicita attraverso i quadri selezionati la natura di questo incontro tra (pani) e culture così lontane non solo geograficamente, e di evidenziare le caratteristiche e i limiti di uno scambio che probabilmente non è paritario, nel senso Levi non *scende* mai populisticamente *verso* il popolo, attenuando o annullando le sue complesse radici culturali che sono quelle di un intellettuale formatosi nella «terra, la più moderna d'Italia», come definisce il Piemonte. Ci sembra a questo proposito particolarmente interessante la lettura di alcuni brani di un breve scritto[5], che, sotto traccia, evidenzia il peso, anche per Levi, delle radici identitarie:

«Sono nato a Torino, nel centro della città, vi ho vissuto tutti gli anni dell'infanzia, dell'adolescenza e della giovinezza, contemplandola dall'alto, dalla mia finestra, dal breve colle che la sovrasta, il Monte dei Cappuccini, distesa, di là dal Po, nella sua geometria.

La mia famiglia materna, per quanto possiamo risalire nelle generazioni, è torinese ( sia pure dopo lunghe, misteriose migrazioni da Oriente a Occidente); quella paterna, piemontese di Alessandria, di Acqui, del Monferrato: si può immaginare in taluno di quei paesi o villaggi della provincia, in qualche castro o all'ombra di qualche castello di collina, qualcuno dei miei avi, intento a chissà quale modesto lavoro e semplice vita, e ignoti sentimenti, gesti e pensieri, forse fin dai tempi dei romani.

Perciò se parlo dei piemontesi di oggi, non posso non vederli come un anello di una lunga catena, sentirli nel tempo, con le loro facce di ieri, e la lingua che lentamente muta, e raccoglie la dolcezza gallica, e l'*oc* di Provenza, su un latino perduto in nuovi suoni, con gli accenti che restano indietro rispetto al francese, restii a mutarsi, gelosi, nei chiusi paesi dai nomi latinizzati di tribù Salie o Vagienne o Boie, o Taurine o quante altre si fossero fermate a cavallo delle Alpi o sui bordi della pianura, in cima ai colli solitari, tra le acque dei monti, fino alle rive del Po. (...) Unica regione d'Italia che non abbia sopportato lunghe dominazioni straniere, i caratteri vi si sono formati e svolti con una certa unità, e il mutarsi dei sentimenti, delle espressioni, dei costumi, delle passioni, delle forme fisiche, delle pieghe e rughe dei volti, ha serbato un ritmo lentissimo e continuato. Quelle pieghe e rughe, e mimica e gesti, quella maniera di camminare, quella cadenza della voce, quel modo iniziale delle frasi interrogative, quella superba ritrosia, sono ereditarie: ripetizione secolare, e volontà naturalmente fedele. Questa fedeltà è addirittura quasi uno specchio: ed è una somiglianza fisica fra i diversi aspetti del paesaggio piemontese, la montagna, la collina, la pianura (...), la neve, le nebbie autunnali, il grigio e i verdi bruni e rossastri delle vigne. In giro per il mondo, i Piemontesi, anche coi più umili mestieri di cameriere o di piccolo mercante, si riconoscono all'accento, ai modi cortesi, a una sfumatura di ritegno, e, da queste impercettibili minuzie, nasce una profonda carica di sentimento comune, che non si manifesta esternamente, né si trasforma in solidarietà fraterna, né in consorteria mafiosa: ma che è il senso di una comune appartenenza, e il suo orgoglio nascosto. (...) La fedeltà alla propria terra, ai propri avi tuttora presenti, è un sentimento fortissimo. Anche Piero Gobetti, nella vettura che lo portava alla stazione di Porta Nuova per lasciare l'Italia (e pochi giorni dopo sarebbe morto in esilio a Parigi) scriveva: «Io sento che i miei avi hanno avuto questo destino di sofferenza e di umiltà: sono stato incatenato a questa terra che maledirono e che pure fu la loro ultima tenerezza e debolezza. Non si può essere spaesati».

Se la Torino all'epoca dell'articolo era già una città ampiamente «meridionalizzata» dai movimenti

migratori dal Sud, oggi appare anche più chiaro che a mano a mano che avanzano i processi di «globalizzazione» si rafforza l'esigenza di consolidare o ritrovare o reinventarsi una identità, magari fittizia[6].

Questa nostra mostra inizia, non a caso, con i ritratti di avi e famigliari di Levi[7]. Che furono certamente persone dotate di una loro individualità, ma accomunate da alcuni atteggiamenti, in particolare il rapporto fondamentalmente ribelle e anarchico nei confronti della Autorità. E ciò indipendentemente dal livello culturale, che peraltro era diversissimo, dal momento che alcuni progenitori paterni erano semianalfabeti e parlavano solo un dialetto mescolato a parole ebraiche, altri, come Claudio Treves, furono parlamentari e co-fondatori di partiti politici. Levi fu un degno erede di questo atteggiamento non conformistico. E non solo sul piano delle analisi teoriche, della militanza e delle scelte pittoriche (sempre lontane tanto dalle Accademie quanto dalle Avanguardie), ma secondo una disposizione omnicomprensiva, come scrive, parlando di sé, in questa orgogliosa rivendicazione di autonomia dal Potere:

«Vissuto senza riti, battesimi, circoncisioni, sacre abluzioni, cerimonie statali o idolatriche, senza iniziazioni rituali, *Bar-mizvà*[8], noia di quella lingua sacra insegnata pappagallescamente, formule magiche di suoni (...), senza cresime, confessioni, feste consacrate, appartenenze, tessere, ordini, accademie, senza segni di falso potere, iscrizioni, nomine, premi, medaglie»[9]. Un atteggiamento che potremmo definire «iconoclasta»[10].

La nostra mostra, dopo aver presentato i famigliari, e alcuni paesaggi della Torino tra gli anni Venti e Trenta, si fa più esplicitamente «politica», quando si articola nei ritratti dei compagni di lotta al fascismo. Sotto questo aspetto ha l'ambizione di essere un contributo alla rilettura di un periodo cruciale della storia d'Italia tra le due guerre, attraverso figure esemplari come Leone Ginzburg e Nello Rosselli. Il Mezzogiorno è rappresentato da alcune opere del confino, che, a nostro giudizio, presentano chiari elementi di continuità con le opere precedenti e immediatamente successive, a conferma della saldezza dello sguardo e del linguaggio di Levi, che domina i contesti, anche quelli totalmente nuovi, pur nel rapporto di intensa empatia che con essi stabilisce.

Danilo Dolci, con Rocco Scotellaro (e il sindacalista socialista di Sciara, Salvatore Carnevale ucciso dalla mafia e sua madre, Francesca Serio, che rompe un secolare muro di omertà e ne fa condannare gli assassini) è uno degli emblemi leviani «diversi e moderni» della lotta per il cambiamento nel passaggio, non facile, da una «secolare immobilità a una posizione di protagonisti»[11]. Sotto certi aspetti l'azione concreta di questi due personaggi, Dolci e Scotellaro, pur così diversi, sembra richiamare alcuni punti programmatici del Partito di Azione (le «autonomie», la democrazia dal basso, ecc.), e, su un altro versante, sembra ripercorrere alcune impostazioni della metodologia olivettiana centrata sulla individuazione dei problemi e sulla loro pratica soluzione. Nel dopoguerra, dunque, Torino e Matera finiscono per mangiare se non lo stesso pane, almeno un pane cotto nello stesso forno. E Levi, etichettato (dal Pci, all'uscita del *Cristo*) come decadente cantore di un mondo immobile, è invece sempre particolarmente attento a cogliere ogni segnale di movimento, ogni mutazione del costume, e a appoggiare le ragioni e le lotte di un Mezzogiorno in trasformazione[12].

La mostra, che potrebbe idealmente aprirsi con l'autoritratto di un torinese ventisettenne, potrebbe idealmente chiudersi con il ritratto di un giovanissimo siciliano (Amico, il figlio di Dolci). Tra i due si interpone uno scarto temporale denso di eventi e un territorio che siamo chiamati a ripercorrere con Levi nei due sensi: dal Nord al Sud e dal Sud al Nord.

1. Maria Mimita Lamberti, certamente una dei massimi studiosi del dopoguerra della pittura di Levi, curò a Torino, nell'ambito delle iniziative del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario di Carlo Levi, una mostra corredata da un amplissimo apparato documentario, intitolata *Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuoriusciti 1926-1933* con catalogo de L'Artistica Savigliano, 2003.

2. Già adeguatamente rivisitato nella splendida mostra intitolata *Carlo Levi. Gli anni fiorentini. 1941-1945* con catalogo Donzelli, curata da Pia Vivarelli nel 2003 per conto, anche questa, del Comitato Nazionale per Le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Carlo Levi.

3. Vedi: Guido Sacerdoti *Su una collina davanti al mare* e Stefano Levi Della Torre *Carlo Levi ad Alassio: le età della pittura* in: Pinacoteca Carlo Levi, Catalogo, Litografia Bacchetta, Albenga 2006.

4. Vedi: Guido Sacerdoti *Divagazioni sugli Amanti di Carlo Levi in: Carlo Levi* opere grafiche, Arteprint Matera, 2005 pp.23-35.

5. Il Piemonte e i piemontesi. In: *Le mille patrie.Uomini, fatti, paesi d' Italia.* A cura di Gigliola De Donato. Non datato, è un articolo verosimilmente preparato per «La Nuova Stampa» o per«L'Illustrazione Italiana» ( anni Cinquanta-Sessanta).

6. Vedi: Marcella Marmo, *L'Italia dei valori pre-moderni*, in: *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, a cura di Gigliola De Donato, Donzelli Roma, 2008, pp. 57-77.

7. Un ringraziamento particolare devo a mio cugino, Andrea Levi, per avermi inviato due suoi scritti del 2011, intitolati *I nostri antenati e Ricordi (e non ricordi) dell'infanzia* dai quali ho attinto la quasi totalità delle notizie riguardanti gli antenati di Carlo Levi.

8. La cerimonia che segna l'ingresso degli ebrei adolescenti nel mondo degli adulti.

9. Carlo Levi, *Quaderno a cancelli*, Einaudi Torino, 1999, p. 88.

10. Vedi: Guido Sacerdoti, *Carlo Levi pittore iconoclasta* in: *Carlo Levi riletture*, Meridiana, Viella 2005, pp.75-106.

11. Dalla prefazione di Levi a Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella*, 1955.

12. Per una lettura di *Le parole sono pietre* che sottolinea la percezione di una Sicilia in movimento trasmessa nei reportages del 1953-55, cfr. M. Marmo, *La parola mafia. Il male arcaico dentro la storia, in Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi venti anni dopo*, a cura di F. Vitelli, Avigliano, Salerno 1998.

# *Un uomo buono come il pane*

giovanni caserta

Intorno al pane ha sempre circolato un'aura di sacralità. Fu fenomeno tipico di tutta l'area mediterranea, dove il pane costituì sempre l'alimento primario, simbolo di ricchezza e sopravvivenza nello stesso tempo. Il grano, infatti, pare sia stato una scoperta dell'Egitto; senz'altro dall'Egitto venne l'uso del lievito. In Grecia si producevano e consumavano vari tipi di pane: pane nero, pane bianco, pane con olive, miele e altro. Il culto del pane fu vivo anche a Roma. Assicurare *panem et circenses* al popolo significò assicurarsi la pace sociale. Le guerre romane spesso furono fatte solo per procurarsi grandi granai, quali furono quelli di Sicilia, di Egitto e, per la Lucania Basilicata, quello di Metaponto, che non per nulla, sulla propria moneta, aveva una spiga di grano o d'orzo (che, nel suo significato simbolico, è la stessa cosa).

A Pompei, sotto le ceneri, furono trovati forni gestiti dai cosiddetti «pistores», in cui ancora si distinguevano banchi pieni di forme di pane. Alla dea dei cereali si offrivano feste e sacrifici solenni. Erano le feste dei «Cerealia», così dette perché si facevano in onore di Cèrere, dea che aveva ereditato il ruolo che, in Grecia, fu di Demètra. Cèrere era la madre di Prosèrpina, che, rapita e portata nell'inferno da Plutone, tornava sulla terra ogni anno, a primavera, a riportare la rinascita delle campagne, dopo il torpore invernale. Né è senza significato il fatto che il rito del matrimonio, da cui si generava la vita, a Roma si facesse con la «confarreatio», cioè con il consumo della focaccia di farro, offerta agli sposi e poi agli dèi.

Il pane, dunque, si univa ai riti propiziatori della vita, assumendo particolari significati simbolici. Fece tutt'uno con la fedeltà, con la semplicità, l'ospitalità e l'amicizia. Mettere il pane a tavola, all'arrivo del forestiero, era, ad Aliano, segno di buona accoglienza. Fra Cristoforo, per quanto si legge nei «Promessi Sposi», per tutta la vita portò nella sua bisaccia il pane che, in segno di perdono, aveva chiesto al fratello dell'uomo da lui ucciso. «Si degni – supplicò – di farmi portare un pane, perché io possa dire d'aver goduto la sua carità, d'aver mangiato il suo pane, e avuto un segno del suo perdono».

Il culto e il valore del pane, ovviamente, diventarono unica ossessione tutte le volte che la povertà e la fame diventarono endemiche. Ciò accadde per tutto il Medioevo e in tutti i non rari periodi di grande carestia. Il pane, allora, diventò anche miraggio e simbolo di riscatto e giustizia. E diventò grido di rivolta. Per conquistarsi il pane, e in nome del pane, si dettero gli assalti ai forni e si fecero le rivoluzioni. Nella storia, lo slogan «pane e lavoro», gridato dal «quarto stato», si dimostrò ben più rivoluzionario dello slogan «libertà, uguaglianza e fratellanza», gridato dal «terzo stato», benestante, che rivendicava i diritti civili, ma non la vita.

Matera, al centro dell'area mediterranea, nel cuore della Murgia, visse questo mito e dramma del pane più che altre città. Ciò dipese, oltre che dal clima e dalla predisposizione dei terreni, collinari, aridi e argillosi, anche e soprattutto dalla struttura economica della sua comunità, che, più pervicacemente che altrove, fu a carattere feudale. Il che prevedeva l'esistenza di numerosissimi salariati, cioè dipendenti di «masserie», cui il padrone assicurava solo quanto bastava perché potessero avere ener-

gia sufficiente per lavorarne i campi. Ognuno tornava a casa solo ogni quindici giorni, per il cambio della biancheria e per il rifornimento del pane. Questo, come la biancheria, doveva durare due settimane.

La panificazione era per la massaia contadina un rito obbligato nella settimana, cui ella, come una officiante, non doveva accostarsi in caso di impurità, quale poteva essere il ciclo mestruale. L'impasto cominciava all'alba. Durava circa un'ora. Quando finalmente la pasta era pronta, cioè quando si formavano le prime bollicine, la massaia, perché lievitasse, la copriva amorevolmente con coperte di lana e cappotti, quasi fosse creatura vivente. Il luogo preferito era il grande letto matrimoniale, dalla parte dove aveva dormito l'uomo-fecondatore, non solo perché quel letto era ancora caldo dei corpi della notte, ma anche perché simbolo dell'amore e della «lievitazione» della vita[1]. Era il cosiddetto «letto» del pane, del quale, per altro verso, si diceva che «era stato messo a dormire». Si trattava del momento più delicato di tutta la panificazione, perché, da esso, dipendeva la buona riuscita del prodotto. Non per nulla, sulla massa posta a lievitare, si scavava un lungo segno di croce, accompagnato dalla una preghiera-augurio: «Cresci, pane, come crebbe Gesù nelle fasce. / Cresci, pane. / In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo».

Levi, ebreo pur non praticante, molto dovette al messianismo di quella religione. Ebreo era anche Umberto Saba, che con Levi ebbe rapporti molto stretti, di quasi parentela. Saba si chiamava Poli; ma volle chiamarsi Saba, che, in ebraico, significa «pane». Presso gli Ebrei, popolo eletto, più che mai il pane era nutrimento base, carico di valori simbolici, anzi mistici. Non lo tagliavano con il coltello, per non violarlo, ma semplicemente lo spezzavano. Così fece Cristo nell'ultima cena, quando, offrendo il pane, offrì il suo corpo stesso. Il miracolo evangelico più popolare, come è noto, fu quello della moltiplicazione dei pani, ripetuto due volte. Quel miracolo fornì pane prima a cinquemila e, la seconda volta, a quattromila persone. Molte parabole e similitudini di Cristo fanno riferimenti al pane e al lievito, oltre che al grano. Nel Vangelo secondo Luca, il regno di Dio è detto «simile al lievito che una donna ha preso e mescolato in tre misure di farina, finché fu lievitata tutta la pasta». Nello stesso Luca si legge: «Beato chi mangia il pane nel regno di Dio». Nel Vangelo secondo Giovanni, Cristo si definisce «pane di vita», «pane disceso dal cielo», «pane di Dio»... Quanto al pane di Matera, che è uno dei segni identificanti della città, portava in sé una vita di secoli e millenni, che erano i secoli e i millenni della civiltà contadina. Uscito dall'argilla che circonda la città, conservava, nel fondo cosparso di cenere, i segni della terra; intorno diffondeva il profumo aspro del lentisco, pianta millenaria, che, abbarbicata all'argilla, era simbolo della macchia e della civiltà mediterranea, coagulo di altre civiltà, venute da mondi lontani.

Carlo Levi, pur tra i difetti della vanità e di un confessato narcisismo, era un uomo buono. L'uomo buono, del resto, è di per sé narcisista, perché, non allergico agli altri. Egli – si legge in Quaderni a cancelli – è un diabetico, desideroso del dolce dell'amicizia, del sorriso e dell'amore. Rocco Scotellaro, in una lirica di È fatto giorno così dice di Levi: «Sei buono più tu / dei quattro leoni / che fumano buoni / il sigaro d'acqua / a Piazza del Popolo».

Come uomo buono e come ebreo, come artista e aderente a «Giustizia e Libertà», Levi credeva in una umanità migliore e, quindi, nella esistenza di una bontà naturale, anche quando sembrava che la stessa fosse stata cancellata dal trionfo dell'egoismo e dell'individualismo. Era convinto che il sentimento della bontà covasse sempre e comunque nel fondo, come il fuoco sotto la cenere. Perciò – scriveva in Paura della libertà – fin quando «vi sono dieci uomini giusti, la città non viene distrutta, finché

ve n'è uno solo essa continua ad esistere, e solo quando anch'egli sarà partito, Sodoma perirà nella confusione». È pur vero, tuttavia, che, «in eterno, da queste morti, nasce la libertà e la poesia».

Intorno a sé, a Parigi, mentre si addensavano le nubi del nazismo e della guerra, Levi avvertì, con paura, che «i nuovi dèi dello Stato soffiavano via dal mondo i valori umani». C'era però il pane, sia pure ridotto in minuscole michette, il cui lievito, prima o poi, avrebbe restituito l'umanità all'uomo. Diverso, invece, era il caso della Lucania, dove persisteva quella civiltà contadina, che è la civiltà dell'uomo originario e quindi integra. La bontà, in quel mondo, rimaneva intatta, come intatta era rimasta l'alimentazione, fatta di solo pane. Lì i poveri, ma anche i ricchi, «mangiavano pan solo tutto l'anno, condito qualche volta con un pomodoro crudo, spiaccicato con cura, o con un po' d'aglio e olio, o con un peperone spagnolo, di quelli che bruciano, un diavolesco». Quel mondo, a tutto tondo, che non conosceva spigoli e punte e schegge, impastava un pane anch'esso a tutto tondo, come una ruota. «Era il pane nero [...], fatto di grano duro, in grandi forme di tre o di cinque chili, che durano una settimana, cibo quasi unico del povero e del ricco, rotonde come un sole, o come una messicana pietra del tempo».

Il taglio di quel pane, che nella sua forma richiamava immagini mitiche e di altri mondi, pur fatto col coltello, aveva qualcosa di solenne, come nei gesti di un sacerdote o di un rabbino. La vedova di Aliano, donna sola, glielo aveva insegnato senza volerlo, quando, con affetto e amore, lo aveva preso e, stringendolo e appoggiandolo al petto, sulla mammella, fonte di alimento per il bambino che si affaccia alla vita, aveva cominciato a tagliarlo solennemente in tondo, in larghe fette. Ciò era accaduto sin dal primo incontro con Carlo Levi, a significare che il pane è tutt'uno con l'accoglienza e l'ospitalità, ovvero con l'umanità migliore. Significativamente, col pane, in Levi, si incontra sempre il fuoco, la brocca d'acqua e, naturalmente, la tavola.

A quel pane tondo, compatto e solido, che non perdeva il suo odore e il suo sapore nemmeno dopo quindici giorni, Levi dedicò anche la sua attenzione tutta concreta, ma vitale, quando fu politico e parlamentare. Si era nel 1966. Le direttive comunitarie avevano stabilito la sospensione e, in successione, il divieto della panificazione nei forni a legna, tra i quali quelli, numerosi, operanti a Matera. Il 6 giugno di quell'anno, nella «Commissione Industria, Commercio interno ed esterno, del Senato», appositamente convocata, si discuteva di un disegno di legge relativo a «Nuove disposizioni concernenti l'adeguamento delle attrezzature dei panifici». A presentare quel disegno di legge era stato Carlo Levi. L'obiettivo era quello di avere una ulteriore proroga per i forni a legna, per poi arrivare ad altra legge «che regolasse definitivamente la materia, concedendo libertà nel modo di panificare, nei limiti, naturalmente e nell'osservanza delle norma sanitarie».

Come era nello stile mitico di Levi, la questione della panificazione e del modo di fare il pane, nella discussione, si allargò presto a questioni più generali, sempre riguardanti il tema della libertà, parola con cui quasi sempre si chiusero i suoi discorsi. Il tema del pane, essendo il tema della vita, era il tema stesso della libertà. «Non vedo la ragione - disse – per cui si debba stabilire per legge il metodo per cuocere il pane; sarebbe come se si volesse stabilire il metodo per dipingere un quadro o per fare un discorso parlamentare; sarebbe, insomma, un abuso di legislazione, dietro il quale probabilmente stanno interessi particolari». Ancora un volta, insomma, da una parte, c'era il pane, cioè il contadino, dall'altra l'egoismo, cioè il luigino.

*Il pane di Altamura*

*70x50 - Acrilico su tela - 1973 - CP*

# *Il pane di Altamura*

guido sacerdoti

Nel grande studio-abitazione romana di Levi – tra centinaia di tele accatastate lungo le pareti e appese ai muri, disegni degli Amanti, manifesti della Filef (la Federazione Italiana Lavoratori Emigrati e Famiglie, della quale Levi era stato co-fondatore nel 1967 e presidente) libri, mazzi di fiori rinsecchiti, cataloghi di mostre, statue lignee di santi benedicenti, carretti siciliani, paladini di pasta di mandorle, contenitori per documenti, il grande cavalletto coperto di macchie di colore stratificate nel tempo, ritagli di giornale, trecce di cipolle, pupi siciliani, pannocchie, tavolozze, gufi, barbagianni, galline e altri uccelli fantastici di ceramica, mappamondi, velieri, vasi etruschi, mazzi di vischio, tubetti Rowney e Lefranc, fiaschi impagliati, barattoli di acquaragia, tappeti, rami di olivo, canestri, carboncini e sanguigne, quaderni di appunti, pennelli, pennarelli, fissativi e scatole di sigari Toscani –, venivano conservate anche forme di pane di ogni foggia, quel pane del Mezzogiorno, come recita il titolo di alcune nature morte, che gli ambasciatori e le legazioni contadine portavano in omaggio all'amato Don Carlo.

«(...) il pane! Il pane casareccio dalle grandi forme rotonde come ruote del tempo, orologi preistorici, con la crosta bruna spolverata di farina, come la pruina iridescente delle prugne, e la mollica soffice, come un tesoro nascosto nel bosco sotto la pietra, aveva una fragranza e un sapore meravigliosi, come se tutti i valori e i succhi di quella terra, e il lavoro delle persone, e la solitudine e i pensieri e i secoli, e i soli, e la semplicità quotidiana, vi fossero raccolti in una saporosa, nutriente, materna quintessenza». La qualità del pane «è dappertutto la prima prova della civiltà e la più profonda delle sue espressioni, e la forma del pane è forse il più espressivo dei modi umani e popolari dell'arte, e la più antica e permanente: quella che arriva a dire le cose più profonde e più vere della vita e dei sentimenti di un popolo, la prima scultura diventata momento della vita, divinità nascosta e incarnata, conoscenza, comunione, nutrimento (...). Che differenze, nel pane, a pochi chilometri di distanza! Le stesse di quelle dei dialetti, delle culture, delle vicende antiche, che sono l'anima e la bellezza dell'Italia, E certamente la più assimilabile delle storie d'Italia quella che si può fare col pane, e da essa soltanto la nostra fame di sapere, e la nostra fame, non sono mai deluse. Un museo del pane rivelerebbe molte più antiche verità di qualunque altro museo etnografico, e potrebbe reggere il confronto, anche come valori formali, con una qualunque raccolta dei più raffinati capolavori della scultura; e in più, dentro, c'è l'affetto delle madri, le loro braccia forti, bianche di farina, le famiglie immortali e numerose nel tempo» (C. Levi, *Non toglieteci il pane*, in *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, cit., pp. 169-170).

Levi aveva condotto una forte campagna in Parlamento contro una legge del 1965 intitolata beffardamente *Per l'adeguamento dell'attrezzatura dei panifici*, che imponeva la chiusura dei forni a legna e l'adozione di forni elettrici, come quel forno appena istallato in un paese dell'alta Ciociaria di cui Levi legge la marca: «(...) Backofen. Era, naturalmente, un forno tedesco: era l'industria tedesca che la nostra legge aveva protetto. Era un bel forno, sembrava simile a quelli che avevo visto poco prima a Dachau: uno di quei piccoli forni dove finiscono gli uomini e la storia».

# *Carlo Levi: un esempio per le nuove generazioni*

prospero cerabona

Carlo Levi, nato e cresciuto a Torino, aveva sentito sin da ragazzo, attorno a sé il dramma del socialismo italiano nel corso e all'indomani della grande guerra.

Lo stretto legame con Claudio Treves, suo zio, al quale sempre si richiamò con affetto, fu decisivo nella sua formazione. Il realismo del pensiero politico, i giudizi taglienti, lo stesso pessimismo di Claudio Treves si ritrovano nella personalità di Carlo, tanto diversa da quella dello zio, e ricomparvero spesso nelle pagine politiche dei suoi articoli e dei suoi libri.

Se questa impronta familiare ebbe gran peso, la sua formazione come quella di ogni giovane, maturò, tra i quindici e i vent'anni, nell'intenso e libero rapporto con se stesso e con gli amici.

Torino, tra il 1919 e 1925, per l'intensità e il carattere delle lotte operaie e per l'altezza della vita culturale, fu la capitale intellettuale e civile d'Italia: una capitale di giovani, contrapposti e insieme, in un certo senso, solidali con gli uomini della cultura e dell'industria, che ne dominavano la scena: da Luigi Einaudi a Giovanni Agnelli.

In una pagina de *L'orologio*, Carlo ha rievocato quale fosse l'animo dei giovani in quegli anni a Torino, «l'antica e unica città dell'adolescenza, dove le idee e l'amicizia sono dei beni esaltanti, e i corsi alberati sono così lunghi e vasti e deserti che le parole pare vi possano correre e allargarsi senza inciampi. A tutte le ore quei corsi, quelle vie solitarie si aprono ai giovani che hanno da dirsi delle cose importanti, alte e acute come le montagne bianche là in fondo. La notte, la città intera diventa un grande portico, dalle sue arcate settecentesche ai ponti sul Po, ornati di statue floreali e materne: in questo portico giovanile camminavamo avanti e indietro, nei tempi eccitanti delle prime amicizie, e le nostre voci correvano per i corridoi bui delle strade, fino a incontrare, lontano, dietro i tronchi dei platani, altre voci concitate e entusiaste».

In questo «portico giovanile» nacquero crebbero e chiusero allora la intensa loro vita, breve e duratura, i due movimenti, che nei venti anni della dittatura costituirono le strutture portanti e i punti di riferimento della resistenza al fascismo: l'«Ordine Nuovo» di Antonio Gramsci, che nel 1922 aveva trent'anni, e «Rivoluzione liberale» di Piero Gobetti poco più che ventenne.

Malgrado le personali amicizie, l'alta stima per Gramsci, la solidarietà per gli operai e gli intellettuali che aderivano al gruppo dell'«Ordine nuovo», la scelta gobettiana di Carlo fu netta e inequivocabile sul piano culturale e politico e ad essa egli restò fedele tutta la vita.

La morte di Gobetti, lo scompaginamento dei vecchi gruppi, la necessità di affrontare la lotta clandestina imposero nel 1925 a lui e ad altri della sua generazione la responsabilità della eredità politica gobettiana.

Nel tempo stesso in cui la sua arte di pittore si affermava e in piena coscienza egli avrebbe potuto ad essa interamente dedicarsi, iniziò così il decennio della sua più intensa attività politica. Rinsaldò allora la vecchia amicizia con Carlo Rosselli, che nel 1926 col «Quarto Stato» insieme a Pietro Nenni aveva posto il problema del rinnovamento ideologico e

politico del partito socialista. Fu lui che, con Carlo e Nello Rosselli, gettò le prime basi del movimento «Giustizia e Libertà»; che si adoperò per la ricostruzione di un centro interno, dopo l'arresto nel 1930 di Ernesto Rossi e di Riccardo Bauer; che contribuì in modo rilevante ad allargare i contatti con i giovani d'altre parti d'Italia ed in particolare a saldare a Torino la vecchia alla nuova generazione antifascista di ispirazione gobettiana, nella quale già alta emergeva la figura di Leone Ginzburg, finché nel 1935 fu arrestato e inviato al confino in Basilicata, a Grassano prima, e ad Aliano poi.

In questo suo impegno intenso ed operoso, nella sua stessa collaborazione ai «Quaderni G.L.» (nei quali tra l'altro pubblicò un articolo di teorizzazione di «uno stato di tipo consiliare, basato sulle organizzazioni autonome delle classi lavoratrici» rimasto celebre), si avverte in lui qualcosa di diverso dagli altri, un certo distacco, per cui non è tanto l'attività politica in sé che lo interessa, quanto la partecipazione alla lotta e alla comunità degli amici. Emergono, cioè, già allora alcuni tratti della sua personalità che si rafforzeranno in seguito: una libertà dagli schemi ideologici, una sicurezza di sé, un ottimismo, un amor di solitudine, che, da chi non lo conosceva, potevano essere scambiati per orgoglio o vanità. Il confino in Basilicata fu per Carlo l'inizio di una nuova vita, con la intensa esperienza di un mondo ignoto, le più importanti vicende intime, i lunghi periodi di solitudine.

Inviato al confino all'inizio del 1935 ne ritornò alla fine del 1936, dopo poco più di un anno, con l'indulto concesso per la conquista di Addis Abeba. Dal 1936 al 1939 visse, quasi sempre clandestino e in pericolo, in Italia e in Francia. Allo scoppio della guerra si trovava solo in un villaggio francese sulla costa atlantica a dipingere, a pensare e a scrivere. Tornato in Italia nel 1941, nel 1943 era a Firenze, coinvolto nuovamente nella attività politica clandestina coi partigiani fiorentini del Partito d'Azione.

In questi otto anni egli covò dentro di sé le impressioni, i sentimenti, i pensieri nati nell'intensa esperienza lucana e nella solitudine. Solo alcuni anni dopo essi trovarono, quasi all'improvviso, espressione nei due libri più importanti, scritti in pochi mesi di intenso lavoro: *Paura della libertà* nel 1939 in faccia all'Oceano, nei mesi in cui cominciava la guerra; *Cristo si è fermato a Eboli* nel 1943-44, a Firenze sotto l'occupazione tedesca.

Sarebbe lunga in questa sede ricordare la linea teorica che lega i capitoli di due libri di complessa lettura, i rapporti tra sacro e religioso, tra religione e Stato, tra mito e poesia, tra schiavitù e libertà; le interpretazioni conseguenti dell'amore, della poesia, della guerra e della pace.

La guerra che divampa finirà, egli presagisce, come guerra di liberazione. «Le grandi guerre, tuttavia,» soggiunge «creano di per sé la massa: riformano massa di quello che si era già determinato, e ridanno vita informe a quello che si era cristallizzato. Ogni uomo esce dalla sua casa, abbandona un suo mondo unico, si identifica con tutti gli uomini e, perduta ogni personalità, si riduce a quello che è comune e indistinto: il sangue e la morte».

Egli sa, d'altra parte, che l'organizzazione della società alla quale ci si avvia, «con le grandi agglomerazioni, le grandi città, sviluppa e ricrea anch'essa la massa», che è «ripetizione infinita, infinita uniformità, infinita impossibilità di rapporti, assoluta impossibilità di stato – ed insieme spavento sacro di questa immensa impotenza e bisogno irresistibile di determinazione e della irraggiungibile libertà. Dove si istituiscono rapporti umani, la massa finisce e nasce l'uomo e lo stato. Ma dove la massa permane col suo peso vago e il suo mortale spavento, una religione protettrice e salvatrice sostituisce all'impossibile Stato un suo simbolo divino».

Da questa complessa, astratta e pessimistica analisi, nella quale sono già contenuti in nuce molti motivi della cultura del secondo dopoguerra, scaturisce, tuttavia, il suo ottimismo: «La pura massa» egli dice «è una inesistenza: una morte informe. Il puro Stato-dio è altrettanto impossibile, una morte vuota. In eterno, da queste morti, nasce la libertà e la poesia; e la massa vive soltanto per la loro presenza e la loro continua opposizione. Finché vi sono dieci uomini giusti, la città non viene distrutta; finché ve n'è uno solo essa continua ad esistere e solo quando anch'egli sarà partito, Sodoma perirà nella confusione».

«La redenzione» dice altrove «non può avvenire una volta per sempre, come il peccato non èaccaduto al principio dei tempi. Un continuo cadere e un continuo rinascere sono la storia. Il peccato è l'incapacità dell'uomo a essere libero e a darsi norma, ma la libertà è, come la vita, sempre presente».

Chi voglia intendere i motivi profondi della sua concezione del mondo e della storia e insieme dell'«ottimismo» della serenità, dell'impegno civile, e della «bontà» di Carlo Levi, vorrei dire anche della superba ed umile coscienza che egli sempre ebbe di sé, deve leggere con pazienza e con amore questo strano e affascinante libro, al quale egli particolarmente teneva: *Cristo si è fermato a Eboli.*

Rievocando nel giugno 1963, nella lettera a Giulio Einaudi, con la quale si apre l'edizione del *Cristo* nella Nue, le condizioni nelle quali aveva sia vissuto la grande esperienza contadina sia scritto il libro, Carlo Levi ha forse tracciato di sé il disegno più vero, che ne mostra i caratteri essenziali e l'ininterrotta coerenza.

Cominciato, secondo l'indicazione dell'ultima pagina, nel dicembre 1943 e finito nel luglio 1944, alla vigilia della liberazione di Firenze, il *Cristo* fu pubblicato da Einaudi (tra i primi della sua ripresa editoriale) «nella rara carta grigiastra del 1945» quando la vicenda politica del dopoguerra era nel momento più alto e difficile.

Il Mezzogiorno, travolto dalla occupazione alleata, dall'inflazione e dalla disoccupazione, si risvegliava con le prime lotte contadine e la faticosa e contrastata presa di coscienza della sua realtà edei suoi problemi. Sulla linea della grande tradizione meridionalista quasi sola si levava tagliente la voce di Guido Dorso a denunciare la ricostituzione del vecchio compromesso istituzionale e «le gravi responsabilità della nuova classe politica italiana, che, per la sua struttura essenzialmente ideologica, si è dimostrata assolutamente impari a una costruttiva azione politica nel Mezzogiorno». La comparsa del libro fu da lui salutata come un apporto inaspettato ed essenziale alla sua battaglia. «Un'opera come quella di Levi» subito scrisse «può agevolare la comprensione della Questione meridionale assai più della teorizzazione politica» e nella stessa recensione, comparsa sul «Nuovo Risorgimento» del giovanissimo Vittore Fiore, analizzò ed esaltò il libro, nel tempo stesso in cui tutti i «luigini» meridionali se ne mostravano colpiti e lo denunciavano, scandalizzati e offesi, come un insulto all'intero Mezzogiorno.

Anche a lui, con la liberazione di Firenze, con la presenza eroica della guerra partigiana nel Nord, con il risveglio disordinato dei contadini nel Mezzogiorno e in Sicilia, parve che fosse venuto uno di quei «tempi veri di libertà che, nel loro passare fuggevole» come aveva scritto nel libro del 1939, «forgiano la lingua e l'arte della felicità».

Una lezione che ancor oggi può dire molto alle nuove generazioni, non con la parola, ma con le opere e con l'esempio: stare dalla parte degli ultimi, e, con gli occhi di questi, affrontare i grandi problemi nazionali irrisolti, mettendo al servizio di questi la propria umanità e la grande cultura internazionale da cui Levi proveniva ed alla quale appartiene.

# *Carlo Levi pittore*
# *Genesi ed evoluzione di uno stile*

loris dadam

Questa mostra ci permette di approfondire e puntualizzare quanto già delineato in un nostro precedente scritto (L. Dadam *Carlo Levi Pittore, una lettura critica* – marzo 2008) in quanto permette di vedere un notevole insieme di opere precedenti al confino in Lucania (circa 25 dal 1923 al 1933) e di seguirne l'evoluzione dello stile dalla prima lezione casoratiana all'ormai maturo organicismo panteistico che, portato al confino, gli consentirà fra il 1934 e il '35 di darci i suoi massimi capolavori.

Ribadiamo anche qui una piccola nota di metodo. Gli scritti su Levi intrecciano quasi sempre la pittura con la sua vicenda umana, politica e letteraria, e, probabilmente, questo corrispondeva anche ai desideri dell'autore. Noi siamo però convinti che la pittura possieda una sua specificità e vada letta e giudicata per i valori propri e non tanto per i riflessi che su di essa riverberano altri contesti espressivi che non siano figurativi.

Se prendiamo in considerazione Levi pittore, come se non ci fosse anche un Levi grande scrittore, un Levi antifascista e politico, e guardiamo (le opere d'arte sono fatte per essere guardate) la sua sterminata produzione figurativa, balza immediatamente agli occhi un percorso evolutivo tutto interno alla dimensione pittorica. E, a questo percorso, ci atterremo.

*Oltre Casorati (1920-1926)*

Carlo Levi nasce nel 1902 e, a Torino, all'età di 18 anni, conosce Felice Casorati (1883-1963), il «maestro» per eccellenza, che condizionerà direttamente o con allievi ed imitatori, l'ambiente artistico torinese per 40 anni. L'unica alternativa è sembrata essere per breve la meteora Spazzapan (1889-1958, a Torino dal 1928).

Da Casorati Levi imparerà una tecnica pittorica «accademica» entro un ordine compositivo «antiaccademico». La presunta staticità di Casorati è ancora tutta da dimostrare: le sue composizioni (qualunque sia il soggetto, presentano sempre l'intrecciarsi di spazi molteplici e mai banali, ottenuti mediante uno straordinario controllo degli equilibri di forma e colore del quadro.

Il giovane Levi ne coglie ovviamente solo qualche aspetto: e la lezione casoratiana si manifesta fin dal 1922 (*Natura morta con teschio*) in tutte le varie nature morte degli esordi: *Tre scodelle, Natura morta con aranci, Natura morta e Natura morta con bambole*, dove si denota una ricerca dell'equilibrio compositivo, che non riesce mai a raggiungere il «punto magico» del maestro e resta sempre sul baratro dello squilibrio espressionistico.

In mostra abbiamo due preziosissime opere del 1923, quando Levi ha 21 anni. *Il Dr. Cucco alla Maternità* (Cat. 01 – IF573) e *Zio Emanuel* (Cat. 02 – IF580), che ci permettono di sottolineare quanto già il nostro si distingua dal maestro e, soprattutto, come siano già presenti temi che in seguito diventeranno consueti.

Siamo nel 1923 e Casorati ha già prodotto alcuni dei suoi ritratti-capolavoro: *Anna Maria De Lisi* del 1919, ma, soprattutto, *Silvana Cenni* (fig. 1) e *Riccardo Gualino* (fig. 2) e sta lavorando allo *Studio per Renato Gualino* che completerà nel 1923. Si noti come la psicologia delle persone ritratte, per Casorati, è irrilevante, esse sono uno degli elementi compositivi generali all'interno di uno spazio complesso e potenzialmente infinito, che è il vero protagonista: la *De Lisi* è fatta della stessa materia pittorica della

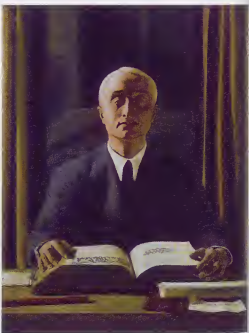
testa e del supporto di fianco, essa serve solo per introdurre agli spazi retrostanti che non hanno limiti; nella *Cenni* lo spazio è rovesciato, si «entra» nel quadro dal fondo, dal Monte dei Cappuccini e, percorrendo lo straordinario vestito chiaro si finisce ai libri in primo piano ed allo spazio «dietro» lo spettatore, con una tecnica spaziale che ricorda i *Coniugi Arnolfini* di Van Eyck; il *Gualino* è trattato con una freddezza ieratica, anche se poi i suoi pensieri sprofondano in uno spazio retrostante buio popolato di piani orizzontali interrotti e porte chiuse.

Nei quadri di Levi, invece, tutto è concentrato sulla figura umana: lo sfondo è «chiuso» da una parete campita in due zone che hanno lo scopo di concentrare l'attenzione sui volti (il passaggio dalla luce al buio nel *Dr. Cucco* e la fascia decorativa nello *Zio Emanuel*), i due personaggi siedono di tre quarti e le mani sono estremamente mobili, impegnate a fare qualcosa, reggere un libro, impugnare un montante della sedia come uno scettro (in Casorati sono conserte o cadenti, sempre in posizione simmetrica su una prospettiva centrale) e rafforzano l'espressione del viso, assorta in ambedue i casi in un attimo di riflessione. Le espressioni dei visi di Casorati sono pensate «immutabili», durano per sempre, in Levi viene colto «un» attimo, destinato a durare solo nel momento del ritratto: è la tecnica della fotografia, che, come vedremo Levi userà molto per il grande telero di *Lucania '61*.

I due ritratti hanno una loro dinamica interna «trasversale», giocata sulla posizione 'sghemba' dei corpi, sulle pieghe degli abiti, e, per quanto riguarda il *Dr. Cucco*, la bellissima 'natura morta' sul tavolo in primo piano con le scarpe rosse che convergono lo sguardo sul braccio (diretto alla testa) e la sequenza rosso-giallo-azzurrino che conduce al libro in lettura: il risultato è che il rapporto fra la testa che pensa/legge ed il libro non è diretto ma mediato da un 'giro psicologico' che dalla testa va a destra e passa al libro letto transitando lungo tutto il tavolo.

Aggiungiamo un'osservazione che viene spontanea guardando in particolare *Zio Emanuel*, il suo disegno duro, scavato, quasi inciso e quella luce bianca volutamente lasciata ad intagliare pieghe e volumi: Casorati amava Piero, in particolare la sua capacità di far deflagrare la composizione classica in mille rivoli spaziali, anche se quasi sempre limitata agli aspetti volumetrici e quasi mai alla grande lezione della luce-colore. Per Levi, che lo 'sfondare' lo spazio del quadro non è mai stato un suo interesse precipuo, dovevano interessare più gli aspetti espressionistici, quindi, del maestro, e di Piero i rapporti con i Fiamminghi e, in particolare quella chiamata dal Longhi la *Officina ferrarese*.

Il disegno di *Zio Emanuel richiama*, specie nel volto, *il Tura* e, senza alcun dubbio, il dipinto murale di Alassio (fig. 3)

1. F. Casorati: *Silvana Cenni* (1922)

2. F. Casorati: *Riccardo Gualino* (1922)

Del 1924 è la tempera *Vendemmia* (Fig, 3) che esegue sul muro di una delle stanze della casa di famiglia ad Alassio (Savona): una grande pergola a sezione quadrata «sfonda» la parete con una prospettiva semicentrale, definendo un parallelopipedo che apre verso il mare. All'interno del volume si dispongono alcune figure «disegnate monocrome» in modo molto accademico con chiari riferimenti a stilemi rinascimentali, in particolare ferraresi. Ci spingiamo fino ad ipotizzare che il riferimento sia stato ad un dettaglio dell'*Allegoria di Marzo nel Trionfo di Minerva del Cossa* (fig. 4).

Il riferimento ai Ferraresi non è peregrino, ma indica un percorso che ritroveremo in tutta la vicenda seguente: essi sono il tramite con il Rinascimento nordico iperrealista e con la grande arte del ritratto (dove Levi eccellerà) e con la *pietas* drammatica di Ercole De Roberti.

Recentemente sono stati trovati e restaurati alcuni dipinti giovanili di Levi su supporti deperibili (compensato, cartone), che confermano l'assunto. *Due donne* (1923): è già un quadro espressionistico «nordico»: ricorda Permeke e, forse, è stato realizzato sotto l'influsso di Sironi;

*Ritratto del padre* (1925) (Cat. 3 – IF623): anch'esso su frammento, conferma quella che sarà il vertice della qualità artistica di Levi: la ritrattistica, una straordinaria capacità di cogliere i tratti somatici del personaggio, qui con una sottile bonaria ironia. Formalmente sembra coevo alle «Due donne»: il Novecento imperante, malgrado i richiami all'ordine, incomincia ad incrinarsi sotto il peso delle periferie sironiane.

Il 1926 è tradizionalmente l'anno in cui i tentativi di emanciparsi dal complesso spazialismo casoratiano (in effetti mai veramente compreso dai vari allievi) diventano più evidenti e cercano strade diverse. Abbiamo quindi delle opere dichiaratamente di passaggio: i nudi asettici di Casorati (*Meriggio* 1923) acquistano consistenza carnale (*Nudino su frammento ligneo* del 1926), cerca la sintesi fra lo strutturismo compositivo del maestro ed il luminismo della scuola francese (*Il padre a tavola* 1926). *Il fratello e la sorella* 1926 è una straordinaria e rutilante dimostrazione di capacità tecnica. Le tende, i vestiti, le tovaglie, i materiali degli oggetti sono

3. C. Levi - *Vendemmia* (1924) - Dipinto su muro - Casa Levi - Alassio (Sv)

4. F. del Cossa: *Allegoria di Marzo, Trionfo di Minerva* (1476-84) - Affresco palazzo di Schifanoia - Ferrara

tutti risolti con una resa della consistenza e delle superfici come si trova solo nella pittura fiamminga (guardate lo scialle colorato della sorella!). Casorati è ormai lontano. A dimostrazione di questo periodo abbiamo in mostra *Signora con cappello* (probabilmente 1926) (Cat. 4 – IF588) e *Natura morta su un foglio di 'Il becco giallo'* (1926) (Cat. 05 – FI32).

Mai citazione della pittura fiamminga fu più appropriata, rivisitata anche attraverso l'Antonello di Torino: il ritratto della donna occupa tutta l'altezza del quadro come nel Rinascimento e si staglia su uno sfondo uniformemente nero con l'alto cappello che occupa più di un terzo dell'altezza. Le pieghe ed ombre geometrizzate del 1923 (*Dr. Cucco* – Cat. 1 e *Zio Emanuel* – Cat. 2) sono diventate morbide e domina una luce avvolgente come fosse ricavata da successive velature. Fiamminga è inoltre la cura con cui è resa la materia, la consistenza della lana, la pelliccia del collo, l'incarnato. La stessa attenzione per la consistenza della materia degli oggetti la troviamo nella *Natura morta* (1926) (Cat. 5), interessante anche per l'attenzione compositiva e per il meccanismo messo in atto da Levi per equilibrare la macchia rossa che tende a sbilanciare l'attenzione verso destra. Costruisce una struttura centrale statica e solida, formata dalla pentola e dal frutto sferico poggianti sulla 'fondazione' gialla del foglio. Questo è il 'perno' attorno al quale 'gira' (seguendo il bordo elittico della pentola) tutto il quadro. Il predominante 'peso' del rosso viene alleggerito mettendolo in movimento, rappresentandolo in posizione precaria e togliendo peso al soprastante prosciutto che non sembra nemmeno appoggiato. Movimento che richiama quello a sinistra costituito dalle foglie fluttuanti del cavolfiore. La lezione compositiva delle origini ha lasciato il segno, ma è ormai messa al servizio di una ricerca che guarda altrove.

5. C. Levi - *Il fratello e la sorella* (1926)

*Da Parigi a Grassano (1927-1934)*

È del 1925 il suo primo viaggio a Parigi. Sull'influenza della «Scuola di Parigi» (Modigliani, Pascin, Soutine, ecc.) su Levi (e gli altri «Sei di Torino») si è scritto molto, sottolineandone in particolare il carattere 'antifascista' e di reazione 'antimonumentalista', senza, mi pare, mai sottoporre questo assunto ad una seria analisi sul piano puramente artistico.

Levi arriva a Parigi con una buona capacità compositiva e la padronanza di una tecnica straordinaria, ancora presente nella *Francesca* del 1927. Ebbene, assistiamo, dal 1926 al 1929, ad un percorso di programmatica liberazione-negazione di quanto effettuato fino ad allora, testimoniato da una serie di opere importantissime in mostra: *Lelle alla finestra* (1926) (Cat. 06 – IF1091), *Le officine del gas* (1926) (Cat. 07 – IF620), *La Dora a Ponte Rossini* (1926) (Cat. 08 – IF817) *Autoritratto convalescente* (1929) (Cat. 09 – IF148), *Nello Rosselli* (1929) (Cat. 10 – IF698) *Ritratto di Paulucci* (1929) (Cat. 11 – IF165).

Con *Lelle alla finestra* (1926) (Cat. 06), Levi affida alla sorella il compito di aprire la finestra verso il giardino di via Bezzecca e verso la luce. Quadro di transizione fra una composizione ancora da 'interno fiammingo' ed un'affacciarsi verso la luce degli esterni. Si noti la chioma dell'albero che fa da tramite dal libro agli occhi e la luce sul braccio che 'chiude il cerchio' a sinistra.

Di transizione sono pure i due paesaggi torinesi *Le officine del gas* (1926) (Cat. 07) e *La Dora a Ponte Rossini* (1926) (Cat. 8) con questa luce un po' dimessa, certo estranea alla lezione impressionista (lo si confronti con la luce di Torino, *la Gran Madre di Dio* (1931) (Cat. 18)) e, specie nel secondo, con un'affollarsi di omini, molto 'nordico'.

*Autoritratto convalescente* (1929) (Cat. 09) costituisce una vera novità: è giocato su una sinfonia di grigi-violetti, stesi con una pennellata a piccoli tocchi, come per 'agguantare' un po' di luce, quasi studiasse la lezione di Cezanne. Il ritratto è splendido ed è colto in un attimo di movimento, col viso leggermente inclinato e le pieghe degli abiti rigonfie come mosse dal vento. L'espressione intenta dello sguardo e della bocca è tipica di chi si sta scrutando in uno specchio.

*Nello Rosselli* (1929) (Cat. 10) ha le stesse dimensioni, la stessa pennellata e la stessa tavolozza solo leggermente più scura. Qui è completamente statico, in posizione centrale, frontale e simmetrica. Somiglianza ed espressione sono colti con la consueta maestria 'fotografica', anche se l'impressione generale del dipinto è di essere un po' accademico.

*Ritratto di Paulucci* (1929) (Cat. 11) mostra già pienamente l'influenza parigina: il viso allungato alla Modigliani, i colori fauve. Possiede una notevole dinamica, con la testa che sembra scaturire dalla curva del corpo: la composizione è 'chiusa' a sinistra dal braccio verticale, mentre è 'aperta' sulla destra ove continuano il corpo e la voluta del bordo del divano. Per impedire che lo spazio non 'esca' a destra, Levi ha 'inchiodato' tutta la composizione con il grande orecchio rosso centrale, che è il vero perno del movimento.

Da qui in poi abbiamo in mostra almeno sette opere del periodo 1929-1931 ascrivibili senza dubbio all'influenza della cosiddetta «Scuola di Parigi».

Si tenga anche conto che la «Scuola di Parigi» non brilla certo per la presenza delle avanguardie: tutta la pittura che conta è altrove, a Monaco, alla *Bauhaus* (che sarà chiusa nel '33) ed anche la produzione maggiore della «scuola» è degli anni precedenti. Questi sono gli anni dei «surrealisti»: a Parigi c'è la grande mostra del 1925 alla Galleria Pierre di Arp, DeChirico, Ernst, Ray, Masson, Mirò, Picasso; nel 1926 arriva Calder e si tiene una grande personale di Klee, e, nel 1927 di Tanguy, Ernst, Arp; nel 1930 Pascin si suicida.

È difficile trovare una qualche influenza di queste avanguardie nelle fragili rappresentazioni di Parigi che Levi dipinge in questa fase (*Arco di Trionfo, Parigi, Quai sulla Senna* del 1927; *Parigi, Il negro delle Tuileries* del 1928) o nelle diafane figurine femminili del 1928 (*Ragazza seduta, Ragazza con l'ombrellino*).

Sembra, in questi due anni, che egli voglia sperimentare una sorta di «grado zero» della pittura, negando non solo lo strutturismo di Casorati, ma soprattutto il proprio raffinato virtuosismo tecnico «fiammingo» esploso con *Il fratello e la sorella* (fig. 5).

Per due anni il profilo viene tenuto volutamente basso, con una negazione programmatica del colore come strumento di espressione e di composizione: in questi quadri non sembra leggibile alcuna influenza particolare, ma piuttosto una ricerca molto personale sugli spazi esterni (finora gli interni erano stati predominanti).

Il 1929 rappresenta la svolta «espressionistica»: ritorna il colore dentro influenze che vanno da Van Dongen (*Donna con maschera rosa*), Matisse (*Pesci rossi*), Cezanne (*Autoritratto convalescente*): è l'anno della prima mostra dei «Sei di Torino»: l'impianto generale delle opere rimane comunque estremamente semplificato e strutturalmente fragile: il colore continua a non avere peso, la composizione sembra fatta di stuzzicadenti (*Marina di Alassio, Vele*).

*Madre classica, profilo* (1929) (Cat. 12 – IF238), *Daniel giovane, seduto* (1930) (Cat. 13 – IF640), *Chiaromonte con le braccia alle ginocchia* (1930) (Cat. 14 – IF851), *Figura (autoritratto a torso nudo)* (1930) (Cat. 15 – IF975), *Caramelle Baratti* (1930) (Cat. 16 – IF259), sono tutti segnati dall'influenza 'parigina' ed in particolare di Modigliani.

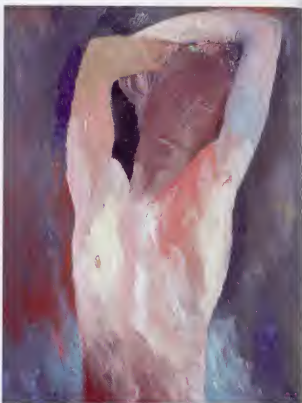
Levi però è sempre originale, le influenze sono più psicologiche che manifestamente formali. Non è facilmente influenzabile nelle sue linee di fondo e lo si vede dalle metamorfosi delle pennellate, dimensioni, direzione, spessore. In questo periodo 'decanta': nella *Madre classica* (Cat. 12) è verticale e liquida. Il ramo sembra pronto per formare una corona trionfale d'alloro attorno al capo della donna. Più che Modigliani, qui sembra che abbia visto Odilon Redon, e, comunque, sta arrivando la luce, una luce vagamente monocromatica.

In *Daniel giovane, seduto* (Cat. 13) si noti la notevole dinamica interna, con l'inclinazione del corpo e della testa lungo la diagonale e quella strana voluta nello sfondo in alto a destra a forma di manico di tazza, che 'stabilizza' l'inclinazione del corpo.

È lo stesso 'manico di tazza' che si ritrova nel coevo braccio destro del *Chiaromonte*) (Cat. 14), ove contribuisce alla prevalenza del movimento interno, giocato fra curve sinuose (quasi 'femminili') che fan da contraltare al 'manico' suddetto. La presenza di Modigliani è qui dichiarata. Si noti come le due braccia formino una sorta di elisse che termina sul volto, posto sull'asse del quadro ed esaltato da una sorta di aureola di luce retrostante.

*Autoritratto a torso nudo* (Cat. 15, fig. 6) va confrontato con quello *Convalescente* (Cat. 9) dell'anno prima, austeramente cezanniano, con una luce diffusa che non canta e, soprattutto, un volto dattagliatamente disegnato. Qui il volto è solo accennato con tre brevi tratti (che ottengono comunque una inaspettata somiglianza) ed avvolto nell'ombra; quello che interessa è il corpo e la dinamica delle braccia verso il cielo resi con tratti velocissimi di pennello come fossero squame. Si trascuri per un attimo il volto e si concentri l'attenzione al corpo ed alle braccia: ebbene, se i colori fossero diversi, su varie tonalità di verdi, potrebbe essere veramente uno degli alberi antropomorfi che Levi dipingerà ad Alassio negli ultimi anni (fig. 7). Questo per dire che l'anima organicistica che scoppierà da lì a poco, si ritrova in nuce in tutta la precedente produzione, ed ha la propria 'base operativa' nella pennellata di Levi.

Parigi avrà questo ruolo: donare a Levi il senso di libertà insito nel modo con cui il colore viene steso sulla tela: il valore 'in sé' della pennellata come gesto espressivo, come rappresentazione del fenomeno e, infine, come piacere.

Si veda in questa luce *Caramelle Baratti* (Cat. 16) e *Do-*

6. C. Levi - *Autoritratto a torso nudo* (1926)

7. Elaborazione computerizzata di fig. 6

*menica (Aldo Garosci)* (1931) (Cat. 17): la pennellata è la protagonista ormai assoluta, ai limiti dell'informale, dove le forme sono presenti ma fluttuano su un mare di piccoli tratti velocissimi che ne corrodono i bordi, con i colori che vengono direttamente mischiati sulla tela.

9. C. Levi - *L'eroe cinese (Aldro Garosci)* (1932)

Da qui in poi Levi cercherà con inquietudine una pittura che gli permetta, senza più debiti nei confronti dei maestri ed amici torinesi, di rappresentare la sua visione «organica» degli uomini e della natura. Si avvicinerà per un attimo alla «Scuola Romana» di Mafai (*Paesaggio romano* del 1931), ma la nuova strada sarà trovata lavorando sul genere dove ha sempre eccelso: il ritratto.

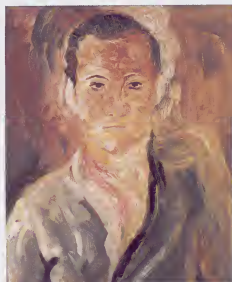
È del 1932 il celeberrimo ritratto di *Garosci L'eroe cinese* (fig. 9), storicamente importante perché, con la sua l'incontenibile gestualità, segna la 'svolta' decisiva della 'pennellata' di Levi, che gira liberamente sulla tela con mille serpentine colorate.

Più interessante e molto bello è il coevo (1932) *Ritratto di Moravia* (fig. 10), dove la concitazione della pennellata, che tutto coinvolge, viso, abiti e sfondo, è funzionale all'espressione psicologica del personaggio. Qui tutto si tiene ed il maestro è Rembrandt (il primo *action painter* della storia dell'arte), non certo il gratuito agitarsi del citatissimo Soutine (che mai ha fatto un ritratto di questo livello). Tutto ciò è coerente con quella che abbiamo visto come l'anima «fiamminga» delle opere fino al '26: quando l'esasperante cura del dettaglio copre ogni centimetro di tela, senza selezionare gerarchie, v'è già in nuce lo spirito panteistico del mondo come un tutto organico: quando il dettaglio viene sostituito dal «gesto», questo diffonde ovunque sulla tela lo «spirito» degli uomini e delle cose: *i Coniugi Arnolfini* diventano *Il ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt. Così *Amalia Segre* e *Fratello e sorella* diventano il *Ritratto di Moravia*.

Ormai la strada è aperta per una nuova fase, ove il colore tenterà di farsi luce nei paesaggi italiani, con alterne fortune. Ma il meglio sarà sempre nei ritratti, nei quali difficilmente «sbaglia un colpo», riuscendo sempre a cogliere una stupefacente somiglianza fisica e psicologica traendola quasi fuori dalla materia, da una specie di brodo pittorico primordiale.

Ed sarà questo nuovo strumento artistico che Levi porterà con se al confino in Lucania.

In mostra abbiamo ben nove opere del periodo immediatamente antecedente il confino (1933): un paesaggio, *Torino, la Gran Madre di Dio* (Cat. 18 – IF842), dove troviamo una luce nuova, due composizioni 'parigine' con il pane protagonista, *Ritratto di signore aureolato di pane francese* (Cat. 19 – IF147) e *Il pane di Parigi* (Cat. 20 – IF907), dove tutto si muove come in un brodo primordiale, dove uomini e cose sono fatte della stessa materia organica.

I sei ritratti sono splendidi, colti nella loro immagine, chi più chi meno, nell'atto di emergere dalla materia: *Ritratto di Giuliana* (Cat. 21 – IF397), *Leo Ferrara adolescente (con occhiali)* (Cat. 22 – IF303), *Leone Ginsburg* (Cat. 23 – IF243), *Vitia rosso e azzurro* (Cat. 24 – IF388), *Il fratello* (Cat. 25 – IF135), *Donna dormiente (Maddalena)* (Cat. 26 – IF113). Il *Ginsburg*, in particolare, è già in sintonia con i capolavori lucani , tutto giocato sul rapporto fra il viso, fatto della

10. C. Levi *Ritratto di Alberto Moravia* (1932)

stessa materia dello sfondo dal quale esce, e le mani rosse, volutamente sottodimensionate, in primo piano: psicologicamente crea un accenno di movimento del volto proprio nel momento in cui sta emergendo. Si noti come la pennellata sia concitata e pesantemente materica. In *Vitia* (Cat. 24) siamo un attimo prima della 'cancellazione' (tre colpi di pennello hanno già fatto sparire il naso) senza mai perdere, miracolosamente, la somiglianza. Ne *Il fratello* (Cat. 25) e *Maddalena* (Cat. 26) le campiture grossolane delle ombre creano un particolare effetto plastico quasi post-cubista.

*Lucania (1935-1936)*

Si è scritto dell'influenza esercitata da Soutine su Levi, sulla sua pennellata «sinusoidale» post-1935: può darsi che Levi abbia visto qualche dipinto «panico» del Lituano ed abbia pensato di rendere la propria tecnica di stesura del colore più spontanea, ma sicuramente, quello che appare chiarissimo è che mai due pittori furono spiritualmente più lontani.

Soutine è un caso clinico: i suoi dipinti sembrano usciti dalle pratiche terapeutiche degli ospedali psichiatrici: le deformazioni della realtà rappresentata non hanno alcun significato, non si capisce perché siano state effettuate, quale sia l'espressione, il senso: anche l'uso ed abuso del rosso come metafora del sangue che da tutto cola, dalle strade dei paesini della Costa Azzurra, dai buoi squartati, dai panciotti di valletti, chierichetti, cuochi. Si capisce che il dramma non è nel quadro, ma nelle condizioni psichiche dell'autore, totalmente fuori controllo.

Levi, invece, come abbiamo notato fin dagli esordi, ha sempre tutto sotto controllo: non c'è colpo di pennello che non sia stato voluto proprio in quel modo. E poi, in lui, è sempre assente la dimensione del «dramma»: quando si cimenta su temi tragici la sua pittura perde ogni fascino, e questo sarà particolarmente evidente nei quadri «ideologici» del dopoguerra.

Altra particolarità dell'arte di Levi è la difficoltà di «sfondare» lo spazio, di comporre al di fuori del primo piano e, su questo primo piano, solitamente le figure, la realtà, sono ferme. E questa non è una caratteristica, come s'è detto, dei quadri del confino, come se si trattasse di una denuncia dell'atavico immobilismo delle classi subalterne meridionali; è una costante di tutta la produzione di Levi, ed era una delle distinzioni fondamentali dal maestro Casorati, apparentemente più statico, ma di fatto mobilissimo nel condurre lo spettatore entro una molteplicità e complessità di spazi, cosa che Levi non ha mai nemmeno tentato.

Il fascino e la peculiarità di Levi sta nel suo vitalismo organico: si capisce che ama la vita nella sua fisicità, che è quella della carne e del suo rapporto con la terra: il *Nudino* sul frammento di legno degli anni '20 resta ancora una delle sue opere più riuscite, e così i *Ritratto di Paola sul cuscino* del 1935 e *Ritratto di Paola* del 1936 (fig. 11).

11. C. Levi - *Ritratto di Paola* (1936)

La specificità della sua pittura che De Micheli dirà «che non si sa come definire e collocare» sta nella dialettica fra questi due elementi contradditori: staticità compositiva e vitalismo organico: la realtà è quella che è, non va da nessuna parte, non ha processi evolutivi: l'unico movimento è quello «epidermico», della pelle, degli incarnati, delle espressioni dei visi, e, per rendere questo

bisogna intervenire con una pennellata fluida, mossa, zigzagante, che colga la variazioni di luce e le fissi nell'attimo «fotografico» sulla tela.

Per questo i suoi capolavori sono tutti dei ritratti: sono in primo piano, sono fermi, ma sono colti con una immediatezza, non direi tanto nella loro psicologia, quanto nella loro «fisicità»: del 1935-36 abbiamo *Luisa Levi* (Cat. 29 – C.P.), *La figlia scarmigliata della strega* (Cat. 30 – IF462) e *Il figlio del dottore* (Cat. 31 – IF351). Si noti il 'miracolo lucano' avvenuto nella sua tecnica: le pesanti pennellate del 1933 diventano adesso più fluide, più avvolgenti, più liriche.

Si tratta di una «tecnica» che corre perennemente sul filo dell'equilibrio compositivo e del controllo dell'unità del quadro: se il segno ondulante cade là ove è necessario per l'equilibrio e l'espressione richiesta, tutto si ricompone armonicamente; ma se l'artista sbaglia il «gesto» o lo sovraccarica, il rischio è di trovarsi di fronte a vere e proprie cadute di stile. Com'è evidente in alcuni paesaggi dove la sofferenza compositiva è evidente, e, d'altronde, confessata dallo stesso autore *«dal punto di vista della mia pittura, sono rimasto deluso dagli aspetti del paesaggio, ma non è detto che conoscendolo meglio non riesca a trasformarlo in pittura»*(5 agosto 1935).

Una cosa va comunque detta: stilisticamente Levi è sempre originale. Anche nei paesaggi del periodo e malgrado le difficoltà dichiarate, egli non va a cercare aiuto nella sterminata tipologia paesaggistica che la storia dell'arte poteva fornirgli, dai Fiamminghi agli Espressionisti: nulla di tutto ciò. Egli continua nella sua personale ricerca di rappresentazione della «fisicità» della terra. La natura qui non è né amica né nemica, non esprime alcun dramma: esiste e basta, e la sua consistenza materica è uguale a quella della carne degli esseri umani.

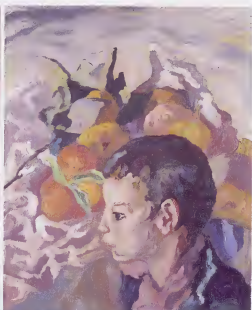
Espressa con altri mezzi pittorici, è la concezione che avevamo già trovato in *Aria* del 1929 con i corpi del colore della terra e gli abiti del colore degli alberi e, già abbozzato, nella *Vendemmia* del 1924.

Nulla come il paesaggio richiede una modulazione di luce e colore, non tanto proiettata, quanto scaturente dalle cose stesse: e qui Levi ci prova: i suoi paesaggi presentano un uso del colore più vario ed articolato dei ritratti, ma dato spesso in modo del tutto casuale, nel tentativo di fare scaturire la «vitalità» della terra. Ma si scontra con due suoi limiti intrinseci: la difficoltà a sfondare i primi piani, ad andare dietro le quinte del proscenio (come aveva insegnato Casorati), e l'uso della pennellata grassa e tortuosa inadatta a cogliere la luce dei piani lontani.

Per questo i suoi paesaggi risultano normalmente «piatti»: più la vista è allungata e più il risultato è quello di un quadro informale in primo piano. Differente è la qualità quando il paesaggio si riferisce, come nei ritratti , a luoghi «conclusi», dove lo spazio è limitato e racchiuso e dove il colore non è costretto a vagare fra campi e colline alla ricerca di orizzonti quasi mai trovati. E chi garantisce lo sfondo sono i candidi calanchi lucani, che assorbono la luce anziché rifletterla e che occludono i non amati skyline. Si veda *Grassano come Gerusalemme* (1935) (Cat. 27 – CP), dove l'80% della tela è quasi completamente occupata dall'enorme e luminoso calanco, il paese è appena accennato ed il cielo una fascetta azzurro scuro temporalesco in alto, gli alberelli verdi e la strada sinusoidale creano la «scena», definiscono i due piani del quadro. La qualità pittorica della gamma di colori molto 'morbidi' che definiscono il calanco è quella del Levi migliore, con la materia che viene trasformata in qualcosa di epidermico, di vibrante.

In *Paesaggio di Lucania* (1936) (Cat. 32) i piani sono sempre due, un primo piano molto bello, quasi informale, mentre il terzo superiore infila una semplificata serie di verdini, grigini, azzurrini afoni, che non 'sfondano' ed funzionano solo come base per il primo piano.

I capolavori di Levi del periodo lucano restano comunque, assieme agli autoritratti ed alle espressioni «erotiche» del viso di *Paola,* i ritratti fatti alla gente del luogo, il dottore, l'arciprete, la Santarcangiolese», dove mostra una delicatezza di tocco e di toni particolari

12. C. Levi - *Ragazzo con agnello sul collo* (1936)

13. C. Levi - *Il figlio della Parrocola* (1936)

11. C. Levi - *Tonino* (1935)

Protagonisti assoluti della fase migliore del pittore sono comunque i ragazzini: *Tonino* (1935) (fig. 11) è splendido, dove l'apparente malinconia del ragazzo è raccontata da una sinfonia di azzurri e verdi che lo avvolgono completamente; *Ragazzo lucano* (1935) dove la pennellata corre fluida a definire un'espressione di fiera diffidenza, altro capolavoro è *Ragazzo con agnello sul collo* (1936) (fig. 12), questo molto partecipato, di una dolcezza infinita con quell'agnellino che si torce oltre misura per accostare il muso al viso del fanciullo; *Il figlio della Parrocola* (1936) (fig. 13), di profilo con la grande massa colorata della frutta che sembra un'esternazione dei suoi pensieri e delle sue speranze; e poi, *La figlia scarmigliata della strega* (Cat. 30), *Il figlio del dottore* (Cat. 31), *I due amici*, *Michelino*.

Il Levi pittore, pur dando nei ritratti il meglio di se, non si è mai caratterizzato per un qualche coinvolgimento emotivo nei confronti dei suoi soggetti: non gli interessa scavare nella psiche dei suoi personaggi o farne emergere il pensiero. Cosa pensano i personaggi ritratti non ci è dato di sapere: egli si limita a «cogliere l'attimo» mediante una straordinaria abilità a riprodurre espressioni degli occhi e della bocca e la fisicità del volto.

Solo nei confronti dei ragazzini lucani, qualche volta Levi si lascia coinvolgere: sono gli unici che, oltre a farsi rappresentare, pensano: alcuni con tristezza, altri con durezza, altri con diffidenza, altri con ironia: comunque solo qui si va oltre il «fenomeno», si apre, fra la grassa pennellata sinusoidale, un barlume di speranza.

È del 1935 il quadro *Due uomini che si spogliano* (Cat. 28 – IF823), dipinto a Grassano, che ci permette di verificare altri ricorrenti temi leviani: lo specchio, Narciso e la libertà. La lettura di quest'opera non sarebbe stata possibile senza la lettura del fondamentale saggio di Guido Sacerdoti *Divagazioni sugli Amanti di Carlo Levi* – in *Carlo Levi, Opere grafiche*, Torino, 2002.

Due uomini nudi si stanno togliendo, con le braccia alzate, l'ultimo indumento, uno di fronte all'altro, come se quello che gira le spalle allo spettatore fosse davanti ad uno specchio. Questa è infatti la prima impressione, che viene subito smentita dal fatto che le braccia sono in posizioni diverse, uno è più basso dell'altro e da altri particolari. I volti non esistono o sono oscurati, le braccia alzate un po' accorciate per non farle uscire dal quadro e, comunque, rese di qualità inferiore al resto. Quello che a Levi interessa sono i due corpi nudi, dal collo alle ginocchia, trattati con estrema maestria, in un'apoteosi della nota capacità di rendere la fisicità del soggetto. Il disegno delle curve dei muscoli, dell'inarcamento della schiena e del torace, dei glutei e delle gambe mostra un'abilità che, per quanto riguarda i nudi maschili, ricorda quelli dell'accademia della fine '700 inizio '800.

Scrive Sacerdoti: «*per Levi ogni ritratto è un autoritratto o, estensivamente, ogni immagine pittorica è un autoritratto*», descrivendo il «narcisismo cosmico» di Levi, per il quale «*gli amanti finiscono per assomigliarsi, come due fratelli, o meglio, come l'immagine riflessa di qualcuno che si chini a baciarla*».

Ma il Narciso di Levi non si innamora dell'immagine riflessa, tanto è lontano da lui qualunque isolamento solipsistico: la sua è arte di materia, di terra e di carne. Il suo doppio, quindi, non può essere «immagine», ma «reale». Non v'è autocompiacimento 'formale' ma sdoppiamento 'reale', fisico, corporeo; e, per Levi, non esiste corpo uguale ad un altro, senza identità: lo sdoppiamento non è un clone ma identitario. Per questo i *Due uomini che si spogliano* (Cat. 28) 'sembrano' l'uno l'immagine dell'altro, ma in realtà sono due diversi e distinti.

Sacerdoti riporta un illuminante brano di Levi sul confino: «*Ogni momento, allora, poteva essere l'ultimo (..) chi era dunque quell'io, che si aggirava, guardando per la prima volta le cose che sono altrove (..) che il caso e il tempo avevano spinto laggiù (..) perché si trovasse nell'altro da sé, perché scoprisse se stesso fuori dalle acque di Narciso?*»

Levi arriva al confino e, di fronte ad una realtà dura, arcaica, ma piena di umanità «reale», capisce che il Levi dei circoli culturali di Torino, Parigi e Roma non è sufficiente a comprenderla, che c'è

bisogno di un altro Levi e così nasce «il doppio», come programma culturale di indagine (artistica) di questo nuovo corpo, di questo nuovo mondo.

Non è solo un programma di adesione artistica alla nuova realtà (Grassano come nuova diversa Parigi), ma di dichiarazione di 'resistenza'. Scrive Levi: «*Si salverà soltanto chi saprà sdoppiarsi: tenere un rapporto di alterità con se stesso, essere sé e altro (...)*».

E lo strumento per 'creare il proprio doppio' è la poesia, l'arte, dove sei presente (ti specchi) in ogni tratto, in ogni verso, in ogni pennellata, ma 'diverso' da come sei, perché, anche se «il caso ed il tempo» ti tengono prigioniero e confinato, la poesia è libertà. Anzi 'sdoppiarsi' nella dimensione artistica, per il Levi prigioniero, è la libertà, quella che nessuno può togliergli.

I due uomini perché si spogliano? Perché, di fronte alla nuova realtà che Levi ha di fronte, non basta la libertà per interpretarla, ma ci vuole qualcosa di più: la verità. E la verità, da quando c'è il mondo, è nuda.

Armato di libertà e verità, Levi andrà a guardare negli occhi i contadini lucani e, con questo programma, lì, fra i calanchi della Basilicata, ci darà i suoi massimi capolavori pittorici e letterari.

*Guerra e dopoguerra (1937-1960)*

Uscito dal confino, la sua pittura sembra voler reagire al mondo arcaico della Lucania, recuperando ed esaltando la «carnalità» delle opere dei primi anni '30, liberando ulteriormente sulla tela la sua tipica pennellata «vagante», quasi alla ricerca di esprimere la casualità organica con cui i fenomeni naturali si manifestano.

Su questa strada si incontrano opere di autentica poesia, soprattutto nei ritratti in cui eccelle: *Marisetta* (1936) (Cat. 33 – CP), *Interno con figure (Riccardo e Irma)* (1937) (Cat. 34 – CP), *Piero Martina giovane* (1938) (Cat. 35 – IF200) – *Ritratto di Fiorenzo Tomea* (1938) (Cat. 36 – IF307), *Marco Treves* (1942) (Cat. 37 – CP)

In questa fase si sentono i postumi della grande produzione lucana: la pittura è più morbida, il tocco più breve, il colore più luminoso: sembra quasi un recupero del clima della «Scuola di Parigi». Si veda il mirabile doppio ritratto di *Riccardo e Irma* (Cat. 34) tutto giocato sulle diagonali: il volto di Irma segue quella principale, dalla mano al volto dell'uomo, il quale è però inclinato parallelamente alla diagonale opposta, riportando così l'attenzione nuovamente sul volto della donna, che viene così 'avvolta' in un gioco formale 'protettivo', e risulta il vero centro del quadro.

I ritratti degli amici artisti *Piero Martina* (Cat. 35) e *Fiorenzo Tomea* (Cat. 36) sono una splendida dimostrazione della capacità di Levi di 'cogliere l'attimo' con una pennellata insieme fluida e strutturale, che ricorda Parigi, ma non quella di Modì e Soutine, ma quella dei quadri pre-impressionisti di Cezanne e Manet (il *Tomea* in particolare).

Nel *Marco Treves* (Cat. 37) la luce investe il volto (meglio sarebbe dire gli occhi e la testa) e la mano in primo piano, stabilendo un rapporto diretto fra i due: la mano rafforza l'attenzione sugli occhi e la mente, che evidentemente lo scopo di Levi è quello di mostrare l'intelligenza della persona. Fate un esperimento: guardate il quadro coprendo la mano: vedrete un bel ritratto di un anziano signore. Togliete poi la copertura della mano e vedrete il ritratto di un grande saggio. Si noti poi che la mano, molto scarna con quattro dita sembra uno dei rami degli alberi che Levi dipingerà ad Alassio, confermando anche in questi dettagli come il 'richiamo organico' sia sempre forte nella sua arte.

Ho già scritto altrove la mia difficoltà a parlare della pittura 'impegnata' del Levi del dopoguerra e degli anni '50 in particolare, in quanto se ne comprende la passione civile, l'adesione alle grandi lotte di riscatto dei contadini meridionali, ma quasi mai questa riesce a trasformarsi in pittura accettabile.

La famosa opera *Contadine rivoluzionarie* (1951) (fig. 14) è, a mala pena, guardabile: non sembra nemmeno lui: è volutamente disegnato male, dipinto male, con i colori programmaticamente atoni; persino la sua straordinaria abilità di ritrattista è umiliata da volti stravolti, le contadine sembrano tutte delle streghe, i bimbi degli alieni, tutti, per dirla con Scola, brutti sporchi e cattivi.

14. C. Levi - *Contadine rivoluzionarie* (1951)

Sembra che Levi abbia voluto umiliare e negare tutta la sua abilità per identificarsi esistenzialmente con i soggetti dipinti: il grande intellettuale nega la propria abilità (che è una capacità di poche elite) per «disegnare come il popolo», o meglio, come egli pensa che il popolo semplice ed ignorante dipingerebbe se ci provasse. Il risultato è una specie di ex-voto popolato di pupazzetti.

La pennellata felicemente fluida non c'è più ed anche il colore si smorza e con esso la luce: persino nei ritratti manca il colpo d'ala di tanti capolavori: *La contadina calabrese* (1953) (Cat. 38 – IF707) non ha più la felicità delle opere lucane: è uno stereotipo posato in un luogo dove qualcuno ha spento la luce.

Nel *Danilo Dolci* (1956) (Cat. 39 – IF675), al di là della consueta somiglianza del volto, Levi prende volutamente gli ex-voto come riferimento stilistico: la figura centrale del 'Santo martire' che occupa tutta la scena ed attorno, a corona, sono disposti gli scribi e farisei del sinedrio (i giudici), i centurioni carnefici (i poliziotti), le pie donne in preghiera. L'impressione è che abbia voluto fare una stazione della via crucis come se ne trovano nelle sperdute chiesette di campagna, dipinta da un pittore contadino locale.

Per tutti gli anni '50 il Levi politico schiaccia il Levi pittore, ne inaridisce la pennellata fluida ed il colore «espressionista» e lo costringe alla rappresentazione di un popolo triste e gretto che in realtà esiste solo nell'ideologia degli intellettuali organici del partito.

Il grande telero commissionato per Italia 61 sarà da un lato l'apoteosi di questo rapporto ideologico fra intellettuali e popolo e, con essa, la catarsi di Levi da questo peso.

### *Il telero «Lucania '61» (1960)*

La grande opera di Levi si presenta di difficile lettura da un punto di vista artistico, in quanto il sovraccarico di significati politici, ideologici ed autobiografici schiaccia quasi sempre i valori pittorici, che emergono qua e là, quando il nostro si approccia agli esseri umani come sono, senza poeti contadini, intellettuali mascherati da proletari e compagni di partito vari.

Caserta si è già magistralmente soffermato sull'asse ideologico portante del quadro: il rapporto psicologico Levi – Scotellaro ed il ruolo che viene fatto giocare a quest'ultimo nella grande rappresentazione pittorica, intersecandone gli episodi di vita senza progressione temporale: parla alle masse nell'episodio di destra, è il ragazzino appoggiato al muretto in centro ed è sul letto di morte all'estrema sinistra.

Levi racconterà i motivi di questa scelta nel 1963 «per il mio profondo affetto per Rocco come un fratello e perché è il maggiore e più rappresentativo esempio di quello che è il valore attuale del Mezzogiorno e il dramma creativo del suo sviluppo».

Queste sono le intenzioni programmatiche dell'autore e, sicuramente, l'impatto delle dimensioni, con le figure umane più grandi di quelle reali, la pratica impossibilità di guardare il quadro nella sua interezza e l'obbligo quasi di fruirlo episodio dietro episodio, una sovrabbondanza di impressionismo letterario, tutto gioca a coinvolgere emotivamente chi guarda.

Se guardiamo il quadro seguendo in contemporanea la descrizione che ne fa Levi in un suo scritto, non possiamo non apprezzarne gli intenti civili, la rappresentazione di un'Italia subalterna in attesa del suo riscatto, quel mix fra intellettuali e popolo cui la sinistra affidava l'emancipazione del paese nel secondo dopoguerra. Tutto vero e tutto coinvolgente, in particolare per chi di quella vicenda è stato attore e protagonista o anche solo testimone.

Ma la pittura ha altre logiche. Le opere d'arte raramente valgono per l'oggetto che rappresentano, per quanto aulico ed empatico possa essere: esse parlano attraverso i valori formali: l'equilibrio e le dinamiche delle forme, dei colori, della luce e tali criteri servono a capire Michelangelo come Mondrian.

Facciamo finta di non sapere la storia del quadro, che quel personaggio che parla e che muore è Scotellaro, chi sono gli illustri intellettuali di sinistra che lo circondano; dico di più: facciamo persino finta di non sapere che parla della Lucania. Mettiamoci nei panni di un pellegrino australiano che vede tutto ciò la prima volta e nulla sa della storia d'Italia.

Guardando l'enorme opera, mi chiedo: da dove entro nel quadro? Qual è l'elemento che attira subito l'attenzione e ci fa partecipare poi alla composizione?

Il punto non è unico. Non c'è alcun punto che da solo ci permetta di entrare e di circolare nel quadro: sono almeno tre:

– La contadina sulla sinistra con lo scialle rosa ed il bimbo in braccio;
– La contadina centrale in piedi col bimbo in braccio;
– Rocco Scotellaro che parla sulla destra.

Viene immediatamente spontaneo notare come le tre «porte» del quadro corrispondano ai reali interessi di Levi: le donne con i bambini e l'amico poeta scomparso.

Proviamo ora ad entrare nel quadro da queste tre porte, una alla volta, ed a percorrerlo per cercare di coglierne i meccanismi ed il senso.

Il *primo ingresso* (fig. 15) è la donna seduta con il bimbo in braccio e lo scialle rosa, e lo è, prima di tutto, perché questa figura è stata trattata da Levi volutamente in modo diverso dal resto: i suoi colori (arancio, rosa, bianco) sono colori che «escono» dal quadro, creano volutamente un piano più avanzato di tutto l'affollato ambiente che la circonda, giocato sui toni scuri. La donna è l'unica figura dove il colore è/ha anche luce. Ed è seguendo questa luce che lo sguardo sprofonda dietro alla figura fra i bambini che si affollano.

Il sistema pittorico usato sta in quelle strisce di luce gialla orizzontale che scandiscono i piani dentro la povera casa. Se si sta attenti, si nota che lo sguardo è bloccato verso destra dal buio e dal muro sezionato scuro, mentre viene piano piano dirottato a sinistra ove la striscia orizzontale gialla del letto finisce contro un cestone verticale dello stesso colore, che mette in risalto la figura addolorata del vicesindaco. Addolorata non tanto per la smorfia del viso, ma figurativamente addolorata, tutta trattata su toni di viola, blù e verde marcio.

La luce che parte dalla donna col bambino, corre sui letti nel retro, colpisce il cestone, mette in risalto la figura dolente del vicesindaco e conduce al viso della madre che piange, anch'esso fatto dello stesso colore. E qui il nostro viaggio si ferma. Al di là della figura piangente il quadro non è risolto: tutto il primo piano è incompleto, la stessa figura del morto è approssimativa e tutto è, come si dice in gergo, «tirato via» per riempire lo spazio: le donne piangenti sono un'indistinta macchia nerastra e la chiusura superiore una poltiglia verdastra senza peso.

15. C. Levi - *Lucania '61*: Il «giro» dei gialli

Confrontate per credere la qualità pittorica della donna che abbiamo usato per entrare nel quadro, la bellezza del disegno e le ombre dei vestiti e del bimbo fatte col colore, con le teste male abbozzate semisepolte fra il nero dei vestiti ed il verdastro dello sfondo del «compianto» all'estrema sinistra.

Il secondo punto di «ingresso» nel quadro è la donna centrale con un bambino in braccio ed un'altro davanti che la tira per la gonna (fig. 16). Anche qui il gruppo è posto in primo piano ed illuminato: si noti come il colore usato per i vestiti e per i corpi della donna e dei bambini sia praticamente sempre lo stesso: una serie di variazioni sul bianco, con qualche aggiunta di ocra per segnare le ombre e gli incarnati. Qui il rapporto luce-ombra si inverte rispetto alla porzione di sinistra del telero: i due ragazzini sulla destra (uno dei quali dovrebbe essere Scotellaro giovane) ed i due sulla sinistra che camminano verso lo spettatore rivestono un ruolo secondario, sono messi in ombra dall'uso di una materia scura ed afona che mal si amalgama con il terreno e le rocce violacee e trattate in modo molto sbrigativo che emergono in primo piano.

Se la qualità pittorica del primo piano non è eccelsa, diverso è il discorso sui piani di fondo: il

candore del gruppo d'ingresso conduce immediatamente lo sguardo alle facciate bianche delle case allineate sulla sinistra con un «giro di bianchi» che parte dal bambino in braccio, scende lungo il corpo della madre fino a piccolo appeso alle gonne; da lì passa a sinistra, attraverso le due galline (bianche anch'esse), al bimbo fasciato allattato dalla mamma (che, osserviamo, è l'unica persona sorridente di tutte le figure del quadro) e, da qui, al braccio ed alla camicia bianca della madre che imbocca il pupo, che fa da tramite al passaggio dello sguardo alle candide facciate delle case, che fuggono in prospettiva chiudendo il cerchio contro i visi della madre e del figlio da cui eravamo partiti. Questa sezione dell'opera è sicuramente la più riuscita, la più bella ed anche dove emerge una sincera partecipazione umana da parte di Levi.

16. C. Levi - *Lucania '61*: Il «giro» dei bianchi

Il «giro di bianchi» (fig. 16) delle donne e delle case fa rimbalzare lo sguardo verso i calanchi di destra, dove i bianchi incominciano a tingersi di colore, di verdini, ocre, azzurri e violetti, che diventano poi dominanti, formando una sinfonia astratta che occupa tutto lo sfondo della parte centrale del quadro. Pur essendo disegnata e pensata come tale, qui non vi è alcuna prospettiva: il paesaggio non ha profondità: le case, le rocce, il paesino bianco sullo sfondo, vengono tutte in primo piano. Il tutto accentuato da un cielo schiacciato e quasi inesistente e dalla prospettiva tecnicamente fuori scala degli asini lungo la strada (la donna seduta sul primo asino è più o meno grande come i personaggi che ascoltano Scotellaro in primo piano) (fig. 17).

La terza «porta di ingresso» al quadro è la figura di Scotellaro sulla destra: il viso riprende il colore dell'abito della contadina col bambino sull'estrema sinistra ed è estremamente illuminato al centro di una scena completamente afona: lo si vede immediatamente, come se un faro lo illuminasse, ma ci fermiamo lì: è circondato da una massa indistinta dalla quale il colore è stato respinto e rifiutato, il disegno abbozzato senza particolare cura. Non sappiamo se stia parlando di poesia o di politica: sappiamo sicuramente che, nel quadro, parla a se stesso: la luce del suo viso, metafora figurativa della sua passione, non si diffonde a nessuno dell'uditorio, ad uno stuolo di intellettuali travestiti da proletari che sembrano più gli indifferenti di Moravia, che gli intellettuali organici di Gramsci.

Tutta la parte destra è rinchiusa su se stessa, non comunica con il resto del quadro, non parla (pittoricamente parlando) con le donne ed i bambini al di la della strada. Levi deve essersene accorto ed è per questo che ha cercato di ovviare con la fila di asini usati per connettere i due gruppi (fig. 17): peccato che non vengono da sinistra, ma da un punto di fuga anomalo, da un orizzonte inesistente. Nella

17. C- Levi - *Lucania '61*: sezione destra

sezione destra Levi ha rinunciato alla pittura a favore dell'ideologia e, per questo, risulta la più datata e quella che meno parla ai contemporanei ed alla storia dell'arte. Ma anche l'ideologia è solo «descritta», non «rappresentata». La luce che promana da quello che dovrebbe essere il leader del riscatto contadino, lì si ferma, non tocca nessun altro nella folla assiepata, non produce rimandi in altre parti del quadro. Tutto è straordinariamente, insistentemente, volutamente «fermo». I personaggi tutti sono come surgelati nei loro movimenti, nello spazio occupato, non escono, non si muovono, non sfondano: la loro realtà è quella lì, non sanno né immaginano un mondo diverso. L'occhio che corre lungo il grande telero non vede vie di uscita. Qui non c'è alcun riscatto delle classi subalterne, solo la loro rappresentazione statica. Carlo Levi stesso, spiegando il quadro, ebbe a dire «partendo dall'immobilità millenaria, fuori dalla storia, queste persone si affacciano all'esistenza ed il loro percorso è lunghissimo come un trascorrere di secoli».

Perché tutta la sua poetica è «fuori dalla storia»: il nostro popolo è descritto in una dimensione dove, non dico la lotta di classe, ma nemmeno la cristiana speranza, non ha alcuno spazio. Osservate bene i 160 (centosessanta!) personaggi che affollano il quadro: a parte Scotellaro che parla senza guardare i suoi interlocutori con lo sguardo fisso verso un punto imprecisato fuori dal quadro, nessuno, dico nessuno, guarda o interloquisce con un altro. Ognuno è chiuso in se stesso, preferibilmente con le mani in tasca e guarda da un'altra parte. Persino la madre di Rocco che piange il figlio morto non lo guarda in viso. Persino la parte più poetica del quadro, quella dove si affollano le madri con in bambini, non c'è rapporto fra di loro, ognuna culla il proprio figlio, nutre il proprio bambino, ma non comunica con quella vicina. Scotellaro ragazzino ed il suo compagno vicino guardano ambedue in direzioni diverse.

*Dopo il telero (1961-1975)*

Si è già accennato come l'immane lavoro del telero (circa 60 mq di pittura) abbia costituito per Levi una vera e propria liberazione, come se il debito che riteneva di avere col proletariato meridionale fosse stato in un certo senso pagato, con questa gigantesca rappresentazione.

È come se si fosse tolto il cilicio ideologico e fosse andato a recuperare «dove lo porta il cuore»: il panteismo organicista delle sue opere migliori.

E sarà questo rapporto con la natura a contraddistinguere la più interessante produzione degli ultimi anni, finchè nel 1973 la malattia lo colpirà agli occhi.

*La memoria* (1957) (Cat. 40 – IF57), pur precedente il telero, possiede degli aspetti anticipatori di quanto seguirà e rimanda al discorso del 'Narciso' già visto per i *Due uomini che si spogliano* (Cat. 28). Il volto della madre è infatti un autoritratto in un processo di indentificazione che qui si colloca in un ambiente naturale ove foglie cadenti si trasformano, attorno alla figura, in cespugli ed alberi fioriti. La memoria non è solo della madre, ma del Carlo Levi che sente il bisogno di ritornare alle sue origini, cioè all'inizio, che per lui non è spirituale, ma organico.

*Autoritratto* (1966) (Cat. 41 – CP), si pone di profilo, come un signore rinascimentale, confermato anche dal blue aulico della camicia che occupa quasi il 50% del quadro. Lo sguardo sembra più riflettere su se stesso che guardare lontano. Il rapporto fra i grigi chiari, il violetto e la massa blu è molto elegante. C'è come il sentimento di una 'nobiltà tradita'.

Levi passerà gli utlimi anni ad Alassio ormai in un'orgia di luce: i tronchi degli ulivi, dei carrubi, si ingigantiscono, rami e radici assumono forme antropomorfiche, s'intrecciano, amano, partoriscono: ormai la ricerca del rapporto organico fra gli esseri viventi ha superato la superficie, l'epidermide, scaturisce ormai dalla terra stessa come i boschi viventi della letteratura nordica, o, meglio, come un'anima cosmica che tutto e tutti unisce in un comune pagano spirito della vita.

È di questo periodo *Ragazzo con flauto dolce* (1973) (Cat. 42 – IF539), omaggio al figlio di Danilo Dolci, molto essenziale con la pennellata che non è più avvolgente, ma stesa piccoli tocchi. Lo sfondo su vari toni verdi e chiaramente naturalistico, da al tutto un senso da 'fauno dei boschi'.

18. C. Levi - *Daphne* (1970)

Con *La madre albero* (1973) la metamorfosi organicistica si è completata: l'albero-donna partorisce una nuova natura. Ormai i limiti fra il corpo e l'albero sono scomparsi: restano solamente dei volumi che suggeriscono forme umane.

È il percorso inverso di Sutherland: per lui la natura è metafora dell'umana sofferenza (la corona di spine di Cristo), quindi tutta dentro la storia; nell'ultimo Levi la storia è stata abolita, resta solo un organismo unico dove tutto è sul punto di trasformarsi in un abbraccio panteistico.

La forma perde, in questo organicismo, una struttura propria: è l'artista che «entra» direttamente con il proprio vitalismo nel quadro.

L'avventura pittorica di Levi si conclude percorrendo le vie dell'informale e si ferma sul ciglio dell'astrazione.

19. C. Levi - *Il Carrubo mostro* (1972)

# carlo levi

## opere 1923-1973

1

*Il Dr. Cucco alla Maternità*

*59x69,5 - Tempera su cartone - 1923 - IF573*

2

*Zio Emanuel*

*55,5x62 - Olio su tavola - 1923 - IF580*

3

*Ritratto del padre*

*36x50 - Olio su cartone - 1925 - IF623*

4

*Signora con cappello*

*37x46 - Olio su tela trasportata su tavola - 1924-26 - IF588*

5

*Natura morta su un foglio di «il becco giallo»*

*48x33 - Tempera su cartone - 1926 - IF32*

6

*Lelle alla finestra*

*34x52 - Olio su tavola - 1926 - IF1091*

*7*

*Le officine del gas*

*47x40 - Olio su cartone - 1926 - IF620*

8

*La Dora a Ponte Rossini*

*63x48,5 - Olio su tavola - 1926 - IF817*

9

*Autoritratto convalescente*

*38x46 - Olio su tela - 1929 - IF148*

*10*

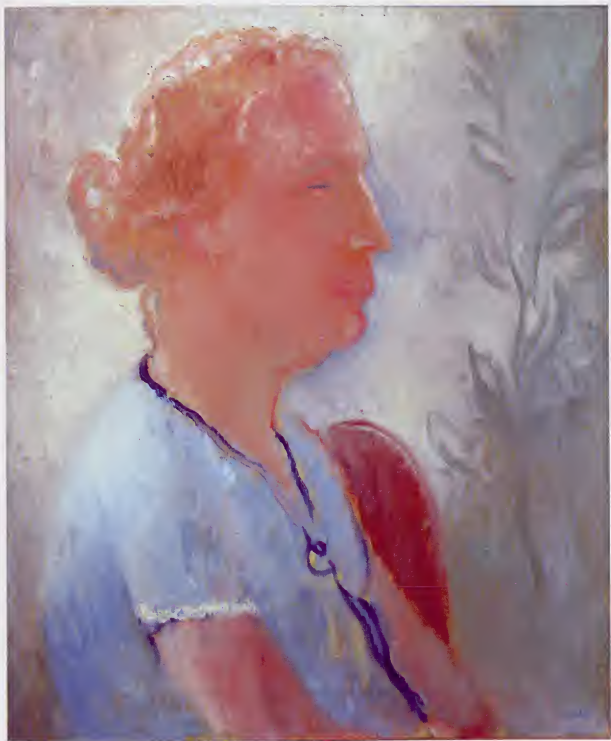
*Nello Rosselli*

*38x46 - Olio su tela - 1929 - IF698*

11

*Ritratto di Paulucci*

*38x46 - Olio su tela - 1929 - IF165*

12

*Madre classica, profilo*

*50x61 - Olio su tela - 1929 - IF238*

13

*Daniel giovane, seduto*

*69,5x89 - Olio su tela - 1930 - IF640*

14

*Chiaromonte con le braccia alle ginocchia*

*69x89 - Olio su tela - 1930 - IF851*

15

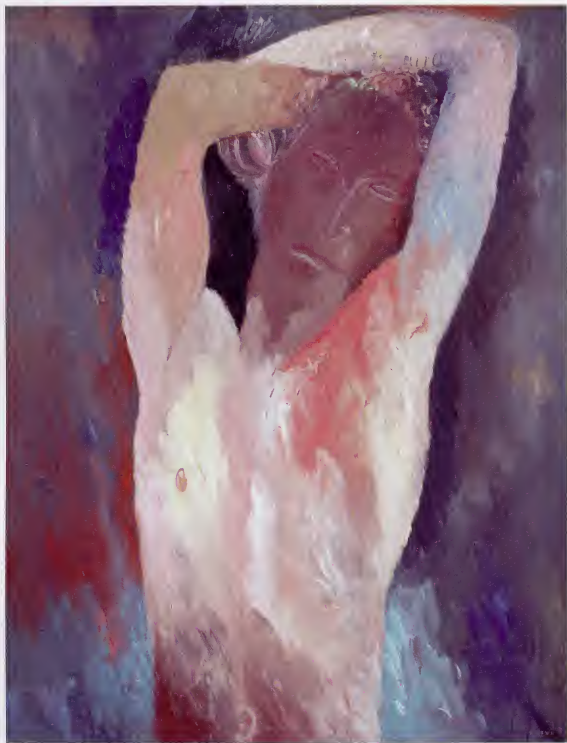



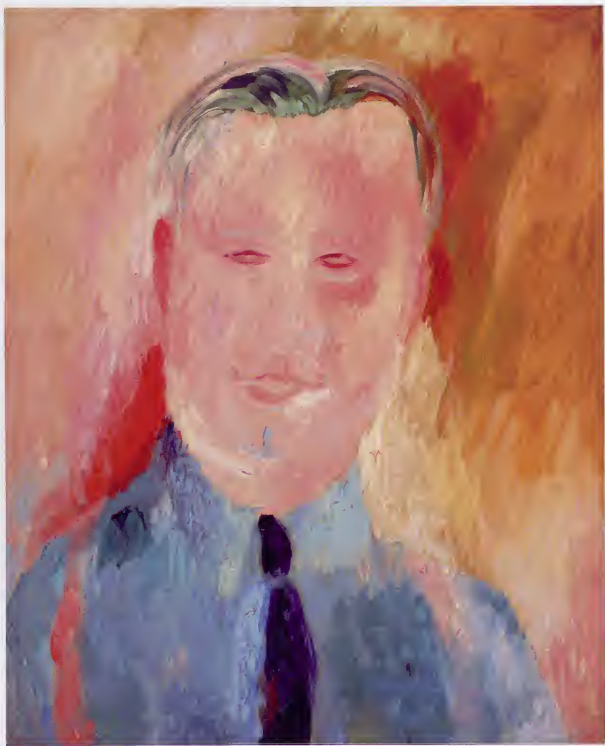
*Figura (autoritratto a torso nudo)*

*69x89 - Olio su tela - 1930 - IF975*

16

*Caramelle Baratti*

*61x50 - Olio su tela - 1930 - IF259*

*17*

*Domenica (Aldo Garosci)*

*50x61 - Olio su tela - 1931 - IF55*

18

*Torino, la Gran Madre di Dio*

*47x40 - Olio su cartone - 1933 - IF832*

19

*Ritratto di signore aureolato di pane francese*

*50x60 - Olio su tela - 1933 - IF147*

20

*Il pane di Parigi (Il dormiente)*

*92x73 - Olio su tela - 1933 - IF907*

*21*

*Giuliana*

*38x46 - Olio su tela - 1933 - IF397*

22

*Leo Ferraro adolescente (con occhiali)*

*38x45,5 - Olio su tela - 1933 - IF303*

23

*Leone Ginzburg*

*50x61 - Olio su tela - 1933 - IF243*

24

*Vitia rosso e azzurro*

*38x46 - Olio su tela - 1933 - IF388*

25

*Il fratello*

*65x50 - Olio su tela - 1933 - IF135*

26

*Donna dormiente (Maddalena)*

*72,5x52 - Olio su tela - 1933 - IF113*

27

*Grassano come Gerusalemme*

*91,5x72,5 - Olio su tela - 1935 - CP*

28

*Due uomini che si spogliano*

*98x149 - Olio su tela - 1935 - IF823*

29

*Luisa Levi*

*38x45 - Olio su tela - 1935 - CP*

30

*La figlia scarmigliata della strega*

*38x46,5 - Olio su tela - 1936 - IF462*

31

*Il figlio del dottore*

*38x46 - Olio su tela - 1936 - IF351*

32

*Paesaggio lucano*

*64x50 - Olio su tela - 1936 - CP*

33

*Marisetta*

*66x79 - Monotipo su carta - 1936 - CP*

34

*Interno con figure (Riccardo e Irma)*

*48x60 - Olio su tela - 1937 - CP*

35

*Piero Martina giovane (ritratto)*

*38x46 - Olio su tela - 1938 - IF200*

*36*

*Ritratto di Fiorenzo Tomea*

*33x41 - Olio su tela - 1938 - IF307*

*37*

*Ritratto di Marco Treves*

*48x62 - Olio su tela - 1942 - CP*

*38*

*Cantadina calabrese*

*36,5x76 - Olio su tela - 1953 - IF707*

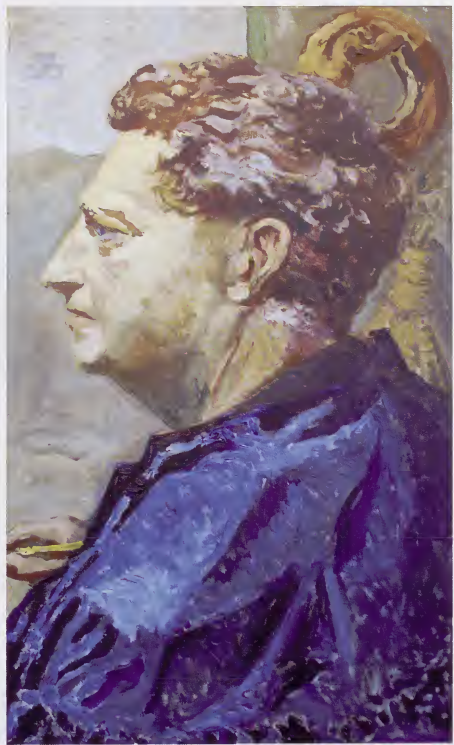
39

*Ritratto di Danilo Dolci*

*97x146 - Olio su tela - 1956 - IF675*

40

*La memoria*

*99,5x73 - Olio su tela - 1957 - IF57*

41

*Autoritratto*

*60x100 - Olio su tela - 1966 - CP*

42

*Ragazzo con flauto dolce*

*50x70 - Acrilico su tela - 1973 - IF539*

# *Schede dei quadri in mostra*

guido sacerdoti
(con il contributo di Andrea Levi, Bice Fubini, Antonella Lavorgna, Michele Saponaro)

1. ***Dr. Cucco alla Maternità*, 1923**
tempera su cartone, cm 69,5 x 59 (IF 573, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«Dipinto durante la guardia alla Maternità di Torino, nella primavera del 1923 [Levi conseguirà la laurea a pieni voti in Medicina l'anno successivo]. Si stava, una settimana, uscendo solo per le chiamate esterne d'urgenza( interruppi il quadro per andare, con un compagno, in un tugurio dentro Porta Palazzo, dove una donna partoriva tra cenci neri, in un bugigattolo pieno di oggetti di rifiuto). Si passavano le ore, in attesa di essere chiamati dagli ostetrici, tutti perennemente assonnati, che estraevano bambini con mosse di sonnambuli. Il Cucco era uno dei più seri e intelligenti studenti del mio corso: raffinato d'ingegno e di maniere, nei modi riservati della provincia piemontese. Con questo riserbo gentile mi ascoltava parlare di un mio progetto di Storia delle malattie (che forse ancora attuerò, mezzo secolo dopo), e della lunga lotta al fascismo, che sarebbe stata lunghissima, e della necessità dell'intransigenza. Non so veramente che cosa pensasse dietro il suo assenso amichevole. Non ho saputo più nulla di lui, né ricordo il suo nome» (*Carlo Levi si ferma a Firenze*, catalogo Alinari, 1977, p. 36).

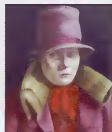
2. ***Zio Emanuel*, 1923**
olio su tavola, cm 62 x 55,5 (IF 580, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Emanuel Segre ( Torino 1861-Rocca delle Donne 1941) aveva sposato Olimpia Treves, una delle sorelle di Annetta, madre di Carlo. Fa parte della galleria dei mitologici antenati, da Raffaele, detto Raflun, panettiere del ghetto di Acqui, che ebbe 12 figli come Giobbe, a Elia, detto Jetu, che, avendo emesso una cambiale in bianco, si imbarcò come mozzo su una nave diretta in Argentina, dove sposò una cantante, Fanny Anitua, per finire ucciso dal sua autista a Maiorca.

3. ***Ritratto del padre*, 1925**
olio su cartone, cm 50 x 36 (IF 623, Fondazione Carlo Levi, Roma)

La madre di Ercole Levi (Alessandria 1869 - Alassio1939), Grazia, faceva la pettinatrice, il padre, Leone, il ciabattino.
Il foglio matricolare di questo nonno paterno di Carlo Levi recitava: «Leone Levi, promosso caporale, retrocesso soldato dietro sua domanda». A chi lo interrogava rispondeva: «Mi andé n prsun perché jautri a l'han nen i butun lüster?»
Dal padre, Ercole era stato inviato a quattordici anni in Scozia a guadagnarsi il pane presso la ditta di tessuti Lowe, Donald & Co., nella quale, iniziando come fattorino,

era presto diventato il rappresentante per l'Italia. Carattere passionale, anarchico, amante della campagna, pittore e scultore autodidatta, aveva sposato nel 1897 Annetta Treves, dalla quale aveva avuto quattro figli.
Nel 1925, anno di questo ritratto, aveva già fatto fortuna: viveva, dal 1904, nella bella villa liberty di via Bezzecca 11 (architetto Velati Bellino) e soggiornava con la famiglia anche per lunghi periodi nella casa di campagna di Alassio, dove Carlo dipingerà almeno la metà delle sue tele.
Ritroviamo Ercole in un profondo ritratto psicologico degli anni 70:
«Mio padre si fece venire un'emorragia gastrica, di cui morì nel settembre 1939, proprio nei giorni in cui cominciava la guerra, perché preferì, *scelse*, di essere morto piuttosto che vittima, piuttosto che sentirsi e riconoscersi come vittima.
Tanto poco egli era paranoico (persecutore-perseguitato) che la sola idea del sacrificio rituale contraddiceva la sua natura straordinariamente vitale; e il fatto non individuale che il mondo diventasse mondo di vittime lo costringeva, per non riconoscerlo, a morire. (Avrebbe oggi esattamente 100 anni, e nulla gli avrebbe naturalmente impedito di raggiungerli). Mi accorgo soltanto ora che i soli mali che ebbe quest'uomo sanissimo e fortissimo e pieno di energia, che non avrebbe potuto avere un nome più giusto, Ercole, furono scelte (o disgusto, o vergogna di autopunirsi) di condizioni esterne persecutorie: assunzione e rifiuto radicale dell'esistenza di un mondo non libero: la nevrite del plesso brachiale dopo le leggi speciali del 1926, l'emorragia gastrica nel 1939, dopo le leggi razziali. Era così opposto a ogni accenno di paranoia (e mi aveva fatto riluttantemente simile a lui) che solo oggi, riflettendo alle date e alle coincidenze, lo capisco. Mai un lamento o una lagnanza uscì dalla sua bocca, fiera di dignità, allegra e comunicativa della fiducia negli uomini, malgrado tutto, che nasce dall'amore autosufficiente della solitudine.
(...) Mio Padre (la cui aspirazione delusa era stata la pittura- compagno di scuola di Pelizza da Volpedo; emigrato a 16 anni in Scozia, Huddersfield) era un disegnatore eccellente, e un calligrafo raro» (C. Levi, *Le tracce della memoria*, a cura di Maria Pagliara, Donzelli 2002, p. 37).
Ma ancora ritorna il ricordo del padre, nella prefazione (1946) a *Paura della libertà*, il poema filosofico che è il primo testo di Levi, scritto in Bretagna nel settembre-dicembre del 1939:

«Sulla spiaggia di La Baule soffiava il vento e alzava, con un leggerissimo rumore, le sottili conchiglie bianche, scheletri leggeri di foglie morte marine. Il passato si allontanava come in un'altra vita, di là del fossato della guerra. La vita normale, la continuità delle generazioni e degli istituti era finita. I nuovi dei dello Stato soffiavano via dal mondo i valori umani, il senso stesso del tempo: e per difendersi gli uomini dovevano accettare questa aridità della strage, abbandonare le case e le famiglie, buttarsi dietro le spalle tutto quello che erano stati, e perfino il ricordo dei legami infantili.
Mi giunse allora la notizia della morte improvvisa di mio Padre: le frontiere chiuse mi impedirono di rivederlo. In quel punto della vita in cui non ci si può più voltare indietro, mi trovavo solo su quella spiaggia deserta, in un freddo autunno, pieno di vento e di piogge» (C. Levi, *Paura della libertà*, Einaudi 1946, pp. 10-11).

4. ***Signora con cappello*, 1924-26**
olio su tela, trasportato su tavola, cm 46 x 37 (IF 588, Fondazione Carlo Levi, Roma)

La possibilità di rivedere oggi questo ritratto è il frutto di una campagna di restauro inaugurata oltre un decennio fa da Pia Vivarelli, allora presidente della Fondazione Levi. Si è trattato di uno scambio virtuoso e di reciproco vantaggio tra due istituzioni pubbliche: la Fondazione Levi, che ha salvato gratuitamente da un progressivo irreversibile deterioramento alcune sue opere, e l'*Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro* in Roma, che si è servita del materiale da restaurare per attrezzare sul campo giovani specialisti in grado di affrontare le particolari problematiche presentate dal recupero di opere contemporanee.

5. ***Natura morta su un foglio di «Il becco giallo»*, 1926**
tempera su cartone, cm 33 x 48 (IF 32, Fondazione Carlo Levi, Roma)

La natura morta è adagiata sul settimanale satirico «Il becco giallo». La rivista, feroce foglio di satira contro il regime fascista, fu fondata nel gennaio del 1924 a Roma da Alberto Giannini e chiuse i battenti nel 1931.

6. ***Lelle alla finestra*, 1926**
olio su tavola, cm 52 x 34 (IF 1091, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Questa tela mostra Adele (Lelle) Levi, (Torino 1912 - Napoli 1985) adolescente nella villa liberty di via Bezzecca a Torino, nella posa classica delle fanciulle intente a leggere un libro (come in tante *Annunciazioni* e in tanti interni borghesi della pittura fiamminga). Ultima delle sorelle di Carlo, fin dal periodo casoratiano (primi anni Venti) è stata una delle modelle preferite dal fratello, come documentano decine di ritratti, e alcune tele di soggetto mitologico, tra le quali *Demetra e Persefone* (1934).
Pittrice anch'ella, può essere definita una allieva del fratello, non solo sotto il profilo del linguaggio pittorico, ma soprattutto per il modo felice e libero di vivere la pittura, al di fuori di mode e accademie. Si racconta, comunque, che Carlo abbia vittoriosamente ostacolato il desiderio della sorella di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Torino perché «non adatta a una ragazza di buona famiglia». Ottima pianista, con lui ( e col padre) condivideva la passione per l'opera lirica. Carlo l'ha aiutata a scrivere la sua tesi di laurea su *La vita di Rossini* di Stendhal.
Dal 1942 è vissuta a Napoli, avendo sposato un napoletano. Sotto questo aspetto Lelle ha incarnato nei fatti, all'interno della famiglia Levi, l'incontro tra il Nord e il Sud. Una poesia di Levi, scritta in treno nel 1939, anticipa i contenuti di una lettera indirizzata qualche anno dopo alla sorella che gli chiedeva di risolvere i suoi dubbi circa la scelta di andare a vivere a Napoli:

> *Caro paese*
> *patria del Telesio e del Telese*
> *ermafrodito steso tra le chiese*
> *golfo di povertà tutte distese*
> *occhiate nere di sé stesse accese,*
> *se non t'intende il nordico borghese*

*e ti fraintende timido l'inglese*
*vorrei restare in te con la cortese*
*donna un secolo un anno un giorno un mese*
*perché m'hai preso il cuor, Napoli bella.*

(C. Levi *Poesie*, a cura di Silvana Ghiazza, Donzelli 2008, p. 241)

7. ***Le officine del gas*, 1926**
olio su cartone, cm 40 x 47 (IF 620, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Questo paesaggio venne presentato nel 1926 alla *Esposizione delle vedute di Torino* organizzata dalla Società di Belle Arti « Antonio Fontanesi», assieme a tre tele coeve: *Corso Valentino*, *Borgo Rubalto*, *La Dora al ponte Rossini*. Fra gli altri esposero, accanto a Casorati, anche Menzio, Galante, Paulucci, Chessa e la Boswell, che daranno vita nel 1929 al Gruppo dei Sei.

8. ***La Dora a Ponte Rossini*, 1926**
olio su tavola, cm 48,5 x 63 (IF 817, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Dipinto un anno dopo la costruzione del ponte Rossini sulla Dora Riparia ad opera dell'impresa Bertelet.

9. ***Autoritratto convalescente*, 1929**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 148, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Almeno un centinaio di autoritratti scandiscono, dalla prima giovinezza fino agli ultimi mesi, l'esistenza di Levi. Sono quasi tutti immersi in un'atmosfera assorta e sospesa, come se Levi stesse *guardandosi allo specchio* e riflettesse. È una sorta di autoanalisi, un momento di sospensione dello sguardo rivolto all'esterno per concentrarsi, talvolta con dolore, su se stesso, in passaggi cruciali. Sono quelli che segnano una svolta, nella vita e nella pittura, che registrano l'incertezza di una decisione, riflettono un pericolo, o celebrano un lutto (il giorno nel quale lo raggiunge la notizia dell'assassinio a Cagnes- sur- Mer dei fratelli Rosselli a opera di sicari fascisti, nel 1937, dipinge un *Autoritratto con la camicia insanguinata).*
Questo convalescente celebra la guarigione da un'infezione tifoidea che ha messo in pericolo la sua vita e, nel contempo, lasciati definitivamente i cupi interni di Casorati, segna l'ingresso nella luminosa Scuola di Parigi.
Sul piano esclusivamente formale, si può certo parlare di un periodo «casoratiano» (1922-1926) della pittura di Levi. Tuttavia: «Per molti anni poi, quando cominciai a esporre i miei quadri, fui detto dai critici suo allievo. Non lo fui veramente mai, nel senso materiale di frequentazione dello studio, di consigli e di lezioni ricevute sull'arte e sulla tecnica, e neppure come indirizzo pittorico. Ma tuttavia mi è grato dire che in un certo senso, e nel modo più vero, lo fui. Lo fui per un istante, un istante di tempo di pochi minuti, ma che fu uno dei momenti più pieni, profondi, suscitatori di realtà duratura, uno dei momenti veri della nostra vita» ( C. Levi , *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di Pia Vivarelli, Donzelli 2001, p.96). Un autoritratto coevo, che mostra però Levi ancora infermo, dal titolo *Il letto,* fu esposto alla Biennale di

Venezia del 1930 e in quella occasione venne acquistato dalla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.

10. ***Nello Rosselli*, 1929**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 698, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«Dipinto a Torino nel 1929, ai tempi di «Lotta politica», un foglio clandestino redatto da Nello Rosselli e Carlo Levi (con la collaborazione di Fernando De Rosa e altri giovani), di cui uscirono due soli numeri (...)». (C. Levi, *Catalogo* mostra antologica di Mantova, Electa 1974).
Levi aveva conosciuto i fratelli Rosselli, Carlo e Nello, nel 1924, quando prestava il servizio militare a Firenze «(...) e subito ci eravamo legati di quella sorta di entusiastica amicizia che è propria della prima giovinezza, e che si accresce di una immediata intesa intellettuale e morale, e che diventa, senza bisogno di parole, comunanza di pensiero, di sentimento, di linguaggio.(...) Mi accompagnavo ad essi, grandi, alti, complessi, azzurri negli occhi, e aperti all'energia e alla speranza, ed eravamo felici, insieme, di quella energia e di quella speranza». Ma presto « Il mondo della giovinezza, con la sua armonia, era finito: cominciava il secolo della scissione dell'uomo, della tirannide, della ferocia e della ottusità totalitaria; ed insieme del coraggio e della grandezza umana e della libertà di coloro che accettavano la lotta, e impegnavano le loro vite. Carlo e Nello furono tra i primi. Avevano entrambi, in modo diverso, le qualità dei capi: l'eroismo nasceva in essi da una tradizione illustre e dall'educazione materna. Cominciò, con lo stringersi progressivo della libertà civile in Italia, la loro vicenda, che, mentre li portava a elaborare le forme nuove di un socialismo moderno e a studiare i precedenti storici della vita italiana, li spingeva all'azione, ad opere esemplari, dalla organizzazione dell'espatrio di Filippo Turati, alle prigioni e ai confini, alla fuga di Carlo da Lipari, al lavoro di organizzazione di «Giustizia e Libertà» in Italia e a Parigi, alla guerra di Spagna, fino alla morte, in terra di Francia, per opera dei sicari di Mussolini. (...) pochi giorni prima che Nello partisse per la Francia (...) nel fresco giardino, Nello, mostrandomi le sue figlie bambine, mi aveva detto, coi modi di un vanto scherzoso, ma con un tono inatteso, e forse presago, di tristezza, che ormai aveva fatto tutto quello che doveva fare nella vita». (C. Levi, *Le tracce della memoria*, cit., pp. 67- 69).

11. ***Ritratto di Paulucci*, 1929**
olio su tela, cm 46x38 (IF 165, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Quando Levi incontrò nel 1923 Enrico Paulucci (Genova 1901- Torino 1999), futuro direttore (dal 1955) dell'Accademia Albertina, Paulucci era uno «studente di legge e portiere olimpionico e forse non dipingeva ancora». All'epoca di questo ritratto, invece, faceva parte, con Gigi Chessa, Francesco Menzio, Nicola Galante, Jessie Boswell e Levi, del Gruppo dei sei di Torino, che era «(...) composto di pittori in tutti i sensi assai diversi fra loro: per età (io ero il più giovane, Galante il più anziano), per indirizzo, per origine culturale. Ma vi erano dei motivi comuni assai profondi che stavano in parte nella pittura e in parte al di là della pittura. (...) Erano tempi di scelte e di responsabilità totali. La grande stagione della Torino

operaia, dell'aristocrazia popolare dell' «Ordine Nuovo», si chiudeva, con le leggi speciali, l'arresto, la morte e l'esilio dei suoi rappresentanti, dei suoi eroi; il fascismo toccava e distorceva anche l'arte, l'origine e la forma dell'espressione. (...) Lo spirito del «Gruppo dei sei» si fece in questa lotta, in quell'intransigenza morale e politica, nel rifiuto della servitù e del conformismo, nell'affermazione della libertà come una realtà da creare e conquistare in tutti i suoi momenti, e i suoi modi, anche in quello del linguaggio pittorico. L'origine vera del gruppo è nello stesso atteggiamento intellettuale e morale che aveva mosso il giovane Gobetti. (...) E questo indirizzo fu (...) chiaro e esplicito non solo nei quadri, ma negli scritti-manifesti, nelle dichiarazioni premesse ai cataloghi delle mostre (...) contro i falsi miti novecenteschi, gli arcaismi, i populismi totalitari, le mistificazioni moderne della retorica e dell'accademia e dell'attivismo e vitalismo futurista (...). Il *moderno*, l'*europeo* erano di per sé una opposizione totale in tempo di Tribunali speciali, di autarchia, di romanità, di corporazioni e di '900. (...) Ci si occupava di tutte le arti, in ciascuna cercando una conferma a una nuova *concezione unitaria dell'uomo*. L'architettura moderna faceva nel nostro paese i primissimi passi (...) il cinematografo affrontava la crisi del sonoro. Paulucci ed io passammo l'estate del '30 nelle squallide lande dei teatri di posa della Cines, tentando, in quel deserto, di inventare una cinematografia e una scenografia di avanguardia. (...) Il «Gruppo dei sei» durò fino a quando ebbe una funzione possibile, e fino a quando gli avvenimenti lo concessero (Chessa morì, io fui arrestato e trovai nel Mezzogiorno gli elementi di una nuova esperienza, Menzio e Paulucci, a Torino, approfondirono sempre più, con rigore, il loro lavoro» (Levi, *Lo specchio* cit., p. 99, pp. 101-102.)
Il gruppo, sostenuto da Lionello Venturi e da Edoardo Persico, si sciolse nel 1930, ma Paulucci, Menzio e Levi esposero ancora insieme nel 1931-32 a Parigi, Londra e Roma. Come testimonia anche questa lettera spedita da Aliano all'amico Paulucci il 25 dicembre del 1935: «(...) Ho avuto il catalogo della Mostra Italiana di Parigi [*L'art Italen des XIX et XX Siècles* del maggio-luglio 1935, cui Levi partecipa], con i ringraziamenti di Maraini [Antonio Maraini, commissario del *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*] per la mia opera di italianità. (...) Vedo che il massimo successo per quella critica ufficiale, l'hanno avuto Tozzi e Casorati (...) è il trionfo del neoclassicismo. Tu, mio caro Enrico, (...) sei invece un neoromantico (...). Quanto a me, che non sono né neoclassico né neoromantico, e che ho la singolare fortuna di vivere in provincia di Matera, dove queste parole e queste distinzioni estetiche non hanno nessun significato, mi limito a dipingere. (...) Dammi anche notizie delle scenografie e dei costumi teatrali che stai facendo (...) per Kiki Palmer, e dimmi quello che dipingono Menzio, Casorati e tutti gli amici pittori. Hai notizie dei nostri quadri dell'esposizione di Londra?» (Archivio privato di Enrico Paulucci).

12. ***Madre classica. Profilo*, 1929**
olio su tela, cm 61 x 50 (IF 238, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Levi ha prodotto moltissimi ritratti di familiari, tra i quali spiccano per numero e per bellezza quelli della madre, Annetta Treves (Torino 1874 – Torino 1952), sorella del deputato socialista Claudio, che con Turati e Anna Kuliscioff fu uno dei capi della corrente riformista del Partito Socialista, e del neuropsichiatra Marco. In un

manoscritto ancora inedito che avrebbe dovuto chiudere l'ultimo libro di Levi *Quaderno a cancelli* (Einaudi 1979), Levi si chiede «che cosa ha realmente contato nella formazione della mia vita», e al primo posto pone «mia Madre». Seguono nell'ordine: il giardino paterno di via Bezzecca; l'amicizia con i giovani maestri e fratelli, Gobetti e Scotellaro; l'amore sessuale; la Lucania; la pratica del dipingere e dello scrivere.
Una fantasmatica madre-vergine (il buon Ercole, suo marito, è quasi sempre assente), austera, dal volto semitico, spesso modiglianesca. Questa è la rappresentazione della Madre nei ritratti degli anni Venti. Ai quali segue una serie di ritratti sempre meno idealizzati, fino ai dolenti ritratti della madre invecchiata (capaci di gareggiare con certe figure di Tiziano) e ai silenziosi ritratti a matita sul letto di morte (1952) – gli intimi supremi capolavori (dei quali, alla morte di Levi, si è osato fare commercio). Poi ritorna, in forme nuove, con l'asprezza terrosa del colore acrilico, la madre stilizzata della gioventù. Ma in questi primi anni Settanta, che saranno gli ultimi per Levi, l'iconografia della madre oscilla tra la rappresentazione di una partoriente animalesca e l'immagine enigmatica della giovinezza, quella di una ieratica divinità orientale: «Quando morì mia Madre, e raccolsi tutti i suoi ritratti (dove avevo trovato il soggetto più vicino asl mio cuore, la forma più direttamente conosciuta), rimpiansi a lungo di non essere stato più oggettivo, più «ritrattista» nel senso tradizionale del termine: mi parve un peccato e un errore aver inseguito in certi ritratti ricerche formali, deformazioni e colori espressivi, perché avrei voluto che quei quadri rispecchiassero interamente e rispettivamente tutti gli aspetti di quella figura. Poi, con il passare degli anni, riconobbi il mio errore nato da uno stato di passione; e nel bianco e nel rosso di antichi quadri materni ritrovai, meglio che in altri più descrittivi, la sua più vera essenza reale» (Carlo Levi, *Lo specchio* cit., p.13).

13. ***Daniel giovane, seduto*, 1930**
olio su tela, cm 89 x 69 (IF 640, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«Daniel Sinreich era, nel 1928-30, uno studente, ebreo rumeno, alla Clinica Medica di Torino. Buono, povero, malato. Mite, invisibile, un angelo. Comunista segreto. Arrestato e processato dal Tribunale speciale. Ritornato in Romania, non ne ebbi più notizie fino alla fine della guerra. Era passato invisibile tra le cose più tremende: le persecuzioni, gli arresti, il razzismo, la guerra, le epidemie di colera, di tularemia, di tifo petecchiale. Tornato a Vatra Dornei, medico delle autopsie, poi, recentemente, in Israele (in un kibuz in Galilea). Per molti quadri mi servì di modello nel 1929-30: veniva ogni giorno nel mio studio. Altri quadri dipinsi di lui, quando lo ritrovai dopo la guerra». (C. Levi, *Catalogo Mostra Antologica*, cit., 1974).

14. ***Chiaromonte con le braccia alle ginocchia*, 1930**
olio su tela, cm 89 x 69 (IF 851, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Nicola Chiaromonte è stato un Intellettuale antifascista, militante del movimento Giustizia e Libertà. Per sottrarsi all'arresto dovette espatriare e riparò in Francia. Nel 1941, dopo l'invasione tedesca della Francia, si trasferì negli Stati Uniti, dove incontrò Gaetano Salvemini, Giuseppe Antonio Borgese ed Enzo Tagliacozzo,

collaborando al quindicinale repubblicano «Italia Libera» e ad altre riviste liberali e socialiste americane. Rientrò in Italia dopo la Liberazione. E' stato critico teatrale de «Il Mondo» e codirettore, con Ignazio Silone, della rivista «Tempo presente».

15. ***Figura (Autoritratto a torso nudo)*, 1930**
olio su tela, cm 89 x 69 (IF 875, Fondazione Carlo Levi, Roma)

È un mirabile esempio della pittura degli anni Trenta, che comprende alcune grandi *figure* verticali di straordinaria potenza cromatica, e della forza introspettiva dello sguardo di Levi.

16. ***Caramelle Baratti*, 1930**
olio su tela, cm 50 x 61 (IF 259, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Una poesia promozionale delle caramelle Baratti, prodotte dall'Antica Caffetteria Baratti & Milano aperta a Torino nel 1858 in via Dora Grossa e poi trasferita sotto i portici di piazza Castello dove ancora si trova, recitava:

*Della regale bella Torino*
*Deliziosa specialità*
*Sogno e letizia di ogni bambino*
*Sono il compendio di ogni bontà.*
*Sono dolcissima, son sopraffina*
*Son la migliore, son la più bella*
*Delle dolcezze son la regina*
*Son di Baratti la caramella.*

Queste caramelle in verità, più che *sogno e delizia di ogni bambino*, sembrano dei piccoli uccelli o pesci o insetti che girano a vuoto (è il popolo italiano sotto il regime?), all'interno di uno spazio carcerario delimitato da tre oggetti verticali incombenti, e sono guardate a vista da quattro minacciose cipolle (?) falliche pronte a entrare in azione.

17. ***Domenica* (*Aldo Garosci*), 1931**
olio su tela, cm 61 x 50 (IF 55, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Garosci (Meana di Susa 1907 – Roma 2000) è stato uno dei principali esponenti del gruppo *Giustizia e libertà*. Esule in Francia dal 1932, partecipò attivamente alla guerra di Spagna; nell'ambito del movimento antifascista si distinse come uno dei più acuti e originali interpreti del pensiero social-liberale di Carlo Rosselli. Dopo l'occupazione nazista di Parigi si rifugiò negli Stati Uniti, dove continuò la sua intensa attività di propaganda antifascista. Caduto il fascismo, tornò in Italia ed entrò nel Partito d'azione e poi nel Partito socialdemocratico. Da Levi quest'ultima adesione è considerata «poco eroica», come scrive nel commento a un suo ritratto del 1932, «l'ultimo e il più idealizzato», intitolato l'*Eroe cinese*.

Docente universitario di Storia moderna a Torino e poi di Storia del Risorgimento a Roma, ha prodotto importanti studi sulla storia delle ideologie in Italia, dall'Unità fino alla fine della seconda guerra mondiale, tra i quali ricordiamo *Gli intellettuali e la guerra di Spagna* (1959).

18. ***Torino, la Gran Madre di Dio,* 1933**
olio su tela, cm 50 x 64 (IF 832, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Quando Levi dipinse questo paesaggio, e più ancora quando lo dipinse nel 1927, guardava le rive del Po come si può guardare uno degli scenari abituali delle proprie giornate. Ma dopo trent'anni lo sguardo di Levi, che tra l'altro è andato a vivere altrove , ha proustianamente acquistato «il misterioso incanto della doppiezza, della sovrapposizione dei tempi, la forma duplice della coincidenza dell'attualità e del ricordo. (...) Mi affaccio alle finestre del padiglione della Lucania nella mostra torinese del 1961, mentre sono occupato con gli elettricisti e i falegnami a far collocare e illuminare il maggiore e il più appassionato dei quadri che io abbia mai dipinto [*Lucania 61*], e resto a lungo a guardare, senza saziarmene, come un altro quadro, vivente senza fine in un tempo fedele sempre ritrovato, il paesaggio familiare e incantevole delle rive primaverili del Po.
Come è bella in questi giorni tiepidi di sole, al di là del fiume, la collina di Torino, con il suo verde variato di piante, di foglie e di erbe infinite, come un muro vegetale, rigoglioso, giovanile, pieno di viva e fresca energia, nitido e vaporoso, tenero e complesso, dove (...) ogni proda, ogni villa, ogni profilo del terreno sembra esprimere una vicenda lunghissima di sentimenti vissuti, di civiltà costruita nella serie continuata degli anni, una verde raccolta di storia e di memoria!» (C. Levi. *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di L. M. Lombardi Satriani, Donzelli 2000, p. 83).
La *Gran Madre* richiama la *Mater Dei*, ospedale romano. «... mi vogliono portare alla *Mater* dei...» aveva sussurrato per telefono in un dicembre del 1974, prima di chiudere gli occhi.

19. ***Ritratto di signore aureolato di pane francese,* 1933**
olio su tela, cm 60 x 50 (IF 147, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Coevo a *Il pane di Parigi*, ma in questo caso le baguettes, disposte in semicerchio, fungono da aureola a un vero e proprio ritratto ( di un personaggio che attende di essere identificato). Due anni dopo Levi avrebbe incontrato un pane molto diverso, il pane di Aliano:
«Guardavo il fuoco, pensando alla serie infinita dei giorni che mi si stendevano innanzi (...) e la vedova intanto disponeva sul tavolo il pane e la brocca dell'acqua. Era il pane nero di qui, fatto di grano duro, in grandi forme di tre o cinque chili, che durano una settimana, cibo quasi unico del povero e del ricco; rotonde come un sole, o come una messicana pietra del tempo. Cominciai ad affettarlo, con il gesto che avevo ormai appreso, stringendolo e appoggiandolo sul petto, e traendo verso di me, attento a non tagliarmi il mento, il coltello affilato». ( C. Levi *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p.27)

20. ***Il pane di Parigi* (*Il dormiente*), 1933**
olio su tela, cm 73 x 92 (IF 907, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Parigi, Torino e Grassano / Aliano, sono stati luoghi determinanti per la formazione intellettuale di Levi, la sua visione del mondo, la costruzione del suo universo morale e della sua personale mitologia. Dal 1925 al 1933 Levi frequentò Parigi con cadenza periodica. Il suo primo soggiorno nacque dal pretesto di un corso di Dermatologia. In realtà quella città era anche per Levi, la capitale culturale della *modernità* e, nel contempo, il principale centro di aggregazione dei fuoriusciti antifascisti. Levi celebra Parigi, quasi come seconda città natale, in una sorta di epigrafe scritta il 28 aprile del 1934 nel carcere di Regina Coeli (che è il « qui» dove in quel momento giaceva):

*Qui Carlo Levi*
*giace, a Torino*
*presso Parigi nato.*
*Pace: il destino*
*dì troppo brevi*
*diede al suo lungo fiato.*

(C. Levi, *Poesie*, cit., p. 26)

Questo pane di Parigi, che è una parte del titolo della natura morta, può essere inteso come il nutrimento di cultura e di libertà che la città / quasi-madre, offre al suo figlio adottivo. Quanto alla seconda parte del titolo (*il dormiente*), non è dato di identificare il personaggio, che probabilmente è l'attore di una qualche vicenda privata. Anche in altre opere, comunque, Levi colloca un (apparentemente anonimo) dormiente dietro una grande natura morta.

21. ***Giuliana*, 1933**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 397, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Cugina di Carlo, arrestata in occasione della prima retata di antifascisti appartenenti al movimento Giustizia e Libertà (1934), vive a Parigi per tre anni tra i «fuoriusciti». Nel 1939, insieme al marito Bruno Giorgi, scultore italo-brasiliano comunista, ripara in Brasile. Rientrata in Italia alla metà degli anni '60, traduce importanti testi della letteratura brasiliana, tra cui *Macunaima* e *Io sono Trecento* di Mario De Andrade. È autrice di un'autobiografia intitolata *Piccolo memoriale antifascista* (Lindau 1994).

22. ***Leo Ferrero* 1933**
olio su tela, cm 45 x 38 (IF 303, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Questo è uno dei tre ritratti di Leo Ferrero dipinti tra il 1931 e il 1933 che documentano la assidua frequentazione di questi due coetanei, affratellati, come non pochi della loro generazione, da una strabiliante precocità.
Leo nacque a Torino nel 1903 dal sociologo Guglielmo Ferrero e da Gina Lombroso, scrittrice, medico e figlia del celebre medico-antropologo Cesare Lombroso (del quale Marco Treves, zio di Levi, fu assistente). Trasferitosi con la famiglia a Firenze, dal 1917 (!)

iniziò a collaborare alla rivista letteraria «Les Jeunes Auteurs». Scrisse tra il 1919 il 1924 una serie di drammi di argomento mitologico e non, e con il padre una storia della storiografia romana. Numerosi gli articoli di critica letteraria e teatrale su «Il Secolo» - collaborazione interrotta nel 1923 a seguito della fascistizzazione del quotidiano - «Il Mondo» di Corrado Alvaro, «Il Baretti» di Piero Gobetti e «La Fiera Letteraria» di Umberto Fracchia. Numerose le collaborazioni con giornali esteri, come «Le Figaro», «La Dépêche de Toulouse», il «New York Sunday Times», «Les Nouvelles littéraires», «La Révue juive». Fu tra i promotori della rivista «Solaria», fondata nel 1926 dall'amico Alberto Carocci. La posizione apertamente antifascista del padre portò tutta la famiglia Ferrero a vivere sotto il costante controllo della polizia politica: questa situazione fu descritta, con un certo umorismo, nel *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, pubblicato postumo. Nel 1928 si trasferì a Parigi, dove incontrò nuovamente Carlo Levi e i molti fuoriusciti, tra i quali Andrea Caffi, Lauro De Bosis, Giansiro Ferrata, Aldo Garosci, ma anche André Gide, André Malraux e Paul Valéry. Ottenuta una borsa di studio dalla Fondazione Rockfeller per una ricerca sugli Indiani del Nuovo Messico, nel 1932 si trasferì negli Stati Uniti dove, a Santa Fe, morì il 26 agosto 1933 in un incidente automobilistico. Nello Rosselli ne scrisse un appassionato necrologio. Tra le sue carte si trovò un dramma satirico, trasparente metafora dell'Italia fascista, intitolato *Angelica*, nel quale si racconta come gran parte del popolo torni ben presto a rimpiangere il tiranno dal quale, grazie a Orlando, è stato liberato.

23. ***Leone Ginzburg*, 1933**
olio su tela, cm 61 x 50 (IF 243, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«Quelle mani rosse, come vennero odiate poi dai capi dell'Ovra! (...) Quando lo dipinsi erano soltanto il ricordo dei ghetti della Russia, l'ultimo segno di una vita precedente, nel corso delle generazioni. Dopo la guerra si sono ritrovate le lettere che Pitigrilli scriveva all'Ovra, descrivendo e denunciando gli antifascisti con i quali era riuscito a mettersi in contatto. In una di queste parla dettagliatamente di Ginzburg e delle sue mani rosse» (C. Levi, *Catalogo Mostra*, Firenze 1977).

«Era nato a Odessa (1909), a quattro anni era stato portato in Italia; a Torino, al liceo d'Azeglio, tra il '24 e il '27 aveva incontrato il professor Augusto Monti, che fu un vero maestro di vita morale, di pensiero libero a lui e a tanti suoi compagni, come Cesare Pavese, Giulio Einaudi, Massimo Mila. (…) Su «Il Baretti», rivista fondata da Piero Gobetti, apparvero i suoi primi scritti giovanili. Veniva in quel tempo quasi ogni giorno nel mio studio [in piazza Vittorio 7, dove è stato dipinto questo ritratto] e insieme preparavamo, scrivevamo e raccoglievamo gli scritti per i «Quaderni di Giustizia e Libertà» e organizzavamo i gruppi clandestini (…). Intanto aveva preso la cittadinanza italiana, aveva avuto la libera docenza di letteratura slava, aveva scritto una serie di saggi sugli scrittori russi, sui romantici francesi, su Garibaldi e Herzen; aveva, con Giulio Einaudi, fondato la Casa Editrice (…). Fu allora, in piena attività di scrittore, di organizzatore politico, di editore, di uomo di cultura che nel marzo del '34 venne arrestato, processato e condannato dal Tribunale Speciale (…). Scontata la pena (…) sposò Natalia, la scrittrice, e con lei venne mandato, allo scoppio della guerra, al confino a Pizzoli, in Abruzzo (…). Lo ritrovai, subito dopo il 25 luglio, dopo anni che le nostre sorti ci avevano separato, a Firenze (ai primi di settembre del 1943), in un primo convegno del Partito d'Azione,

dove egli apparve (...) con l'intelligenza, il coraggio e la maturità di un capo (...). Lo rividi per l'ultima volta a Torino (...) Leone era sdraiato in un lettuccio in una casa su un viale, dove si era rifugiata, dopo due distruzioni, la Casa Editrice Einaudi. Non stava bene: aveva il morbillo, portato con sé dall'Abruzzo, dove aveva lasciato i suoi figli convalescenti. (...) Da Torino partì per Roma a dirigervi la Resistenza. Pochi mesi dopo fu preso nella tipografia clandestina (20 novembre 1943), riconosciuto, torturato e ucciso nel carcere di Roma [il 5 febbraio 1944]. Nel manoscritto del mio libro *Cristo si è fermato a Eboli* c'è, fra una frase e l'altra, un'interruzione segnata a matita da una croce. Era il giorno in cui ci giunse la notizia della sua morte, in un tempo che non ci concedeva neppure di piangere gli amici morti» (C. Levi, *Ricordo di Leone Ginzburg*, in *Le tracce della memoria* cit., pp. 101-102).

24. ***Vitia rosso e azzurro*, 1933**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 388, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Sonetto

*Amo, o mia Vitia, nel prezioso verso*
*rispecchiare il tuo sguardo e il tuo sorriso*
*qual del ruscello nello specchio terso*
*l'incantatrice immagine Narciso*
*e cantar risplendente nel diverso*
*metro il tuo biondo capo ed il diviso*
*ondeggiar dei capelli ove son perso*
*come in un mare d'oro, e il bianco viso*
*innamorato. Ahimè che con tenaci*
*more il ricordo si trattiene e aborre*
*passione dalla pagina e fredda rima.*
*Così, lasciato il canto, io vorrei prima*
*slenzioso adorarti, o Vitia, e porre*
*sulla tua rosea bocca i molli baci.*

(C. Levi, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, WIP ed. 2009, p.533)

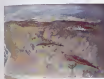
Vitia Gurjevic, nata nel 1903 in un villaggio nei pressi di Kiev, vive a San Pietroburgo fino alla morte della madre (1914). Da questa data inizia una vita avventurosa: a Torino, dove conosce Levi, del quale, corrisposta, si innamora; a Riga, dove l'ex marito e la famiglia di lui vengono sterminati dai nazisti (1941); a Parigi (una cugina sposa De Chirico); a Madrid (undici mesi in prigione nelle mani della Gestapo); finalmente negli USA, moglie di Serge Jacobson, infine a Vienna.

25. ***Il fratello*, 1933**
olio su tela, cm 50 x 65 (IF 135, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Riccardo (Torino 1904 – Genova 1981), fratello minore di Carlo, ingegnere. Fu inventore di varie macchine, tra cui la «Multisumma» la prima moltiplicatrice scrivente; lavorò all'Olivetti, alla Fiat, alla Nuova Sangiorgio, partecipando da protagonista alle vicende della nazionalizzazione dell'energia elettrica in Italia.

Dal suo *Ricordi politici di un ingegnere* (Vangelista, Milano 1981):
«Nell'autunno 1921 mi iscrissi al Politecnico di Torino, che allora aveva sede in via dell'Ospedale. Il 29 novembre, poco prima di mezzogiorno, mio cugino Attilio venne a prendermi alla lezione di fisica per andare a pranzo a casa mia, al di là del Po. Era il compleanno di mio fratello Carlo (...) Carlo era ormai nel gruppo di Gobetti, ove, sia pure come un bambino tra quei giovani, stavo per entrare anch'io. Attilio era iscritto alla Gioventù comunista, guidata da Luigi Longo; io non ero iscritto, ma ne ero simpatizzante (...) affascinato dall'altezza intellettuale del gruppo dirigente comunista torinese: Gramsci, Tasca, Terracini, e, a distanza, Togliatti, nonché dalla serietà, evidente anche ad un ragazzo della piccola borghesia, della classe operaia torinese; affascinato ancor più dalla Rivoluzione russa. L'occupazione delle fabbriche, nel 1920, mi impressionò come un grandioso tentativo di rivoluzione proletaria. Lessi il Capitale e studiai il russo; tradussi alcuni drammi di Andreieff e lo scritto di Trotzkij sulla rivoluzione del 1905 (...). Nell'agosto 1926 mi laureai in ingegneria meccanica. Al principio del 1930 partii per Ivrea. Divenni primo progettista (dell'Olivetti). A Ivrea e a Torino entrai nei gruppi clandestini di Giustizia e Libertà e collaborai ai Quaderni con lo pseudonimo di Tec: L'organizzazione che collegava i gruppi italiani con i centri stranieri, in particolare Parigi, mi era ignota, e non desideravo conoscerla. Volevo evitare di coinvolgere altri compagni per una mia eventuale ingenuità o debolezza. Consegnavo i miei scritti a mio fratello Carlo, che credo li consegnasse a Leone Ginzburg.(...) Ricevevo i Quaderni da leggere da Mario Levi (...). A Torino, nello studio di Carlo, in piazza Vittorio, trovavo molti amici e compagni, tra i quali il più giovane era Vittorio Foa (...). Era il 13 marzo 1934; prima delle sei la polizia venne ad arrestarmi. Carlo era stato arrestato ad Alassio, nella nostra casa paterna. Come medico,(in carcere) si fece dare del blu di metilene, e lo adoperò per fare dei bellissimi e strani disegni. A mano a mano che li faceva glieli sequestravano.
(...) Venne il 25 luglio del 1943. Gli antifascisti in prigione furono liberati, e tra questi Carlo, Vittorio Foa e Leone Ginzburg (...). [ L' 8 settembre a Torino] una missione antifascista andò dal comandante della piazza a chiedergli di prendere il comando, insieme con i pochi ufficiali rimasti, dei torinesi, dopo aver loro distribuito le armi; in particolare agli operai della Fiat e delle altre fabbriche, molti dei quali erano pronti a battersi contro i tedeschi, dei quali ormai si avvertiva l'arrivo imminente. Il generale rifiutò: che le armi cadessero in mani germaniche, piuttosto che consegnarle agli operai!»

26. ***Donna dormiente (Maddalena),* 1933**
olio su tela, cm 52 x 72 (IF 113, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Maddalena, domestica di casa Levi, fu più volte modella di Carlo, a cominciare da alcuni disegni del 1924, preparatori della pittura murale intitolata *La vendemmia*, ora conservata nell'atrio del Teatro Carlo Felice di Genova, e fino ai ritratti (almeno tre) del 1933.

27. *Grassano come Gerusalemme*, **1935**
Olio su tela, cm 91,5 x 72,5 (Regione Basilicata)

La messa in vendita di quest'opera in una galleria di Matera nel 2008 fu segnalata dall'allora presidente del Centro Carlo Levi di Matera, Alfonso Pontrandolfi, al presidente della Regione Basilicata Vito De Filippo, che ne curò l'acquisto per conto della Regione.
A documentazione dell'importanza attribuita a questa tela dallo stesso Levi, *Grassano come Gerusalemme* compare tra le opere selezionate dall'autore per le Biennali di Venezia del 1948 e del 1954, e per la Mostra Antologica di Mantova del 1974, a pochi mesi dalla fine. Come toccò anche ad altri capolavori del periodo del confino, non venne inclusa dalla erede testamentaria di Levi, Linuccia Saba, nell'elenco notarile delle opere destinate alla Fondazione Carlo Levi ( promossa Ente Morale dal presidente Pertini nel 1979 ), per essere da lei venduta in data incerta ma sicuramente prima della metà degli anni 80.
«È difficile poter precisare la consistenza quantitativa della produzione pittorica di Carlo Levi risalente al periodo del suo confino lucano.(...) Nella corrispondenza contemporanea al confino si rintraccia la notizia di 49 tele inviate da Levi alla famiglia nel maggio del 1936 [il confino si conclude il 26 di quel mese] e Ragghianti, nella monografia del 1948, elenca 60 opere di soggetto lucano; oggi, attraverso un confronto parallelo tra bibliografia relativa all'artista e materiale dell'archivio della Fondazione Levi, si è raccolta la documentazione fotografica di 64 dipinti sicuramente realizzati a Grassano e ad Aliano. A questo gruppo si devono aggiungere almeno altre 6 tele [sottratte alla Fondazione dalla sua presidentessa], di cui si ricavano soggetti, misure e date dagli elenchi della Fondazione. (...) Di oltre 15 tele, alcune assai significative - che erano di proprietà dell'artista fino agli anni Settanta - si è persa ogni traccia, come è accaduto per tutte le opere su carta del 1935-36.» ( Pia Vivarelli, *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino*, De Luca 1990, p. 23).
Di queste 15 tele, 2 sono tornate alla luce quando sono state poste in vendita, una terza (che fu la copertina della prima edizione del *Cristo*) è stata rintracciata presso un privato. Levi giunge a Grassano il 3 agosto ( 1935) e viene trasferito ad Aliano il 18 settembre. Dal 24 agosto al 15 settembre dipinge 14 tele. Torna a Grassano dal 30 novembre al 6 o al 7 dicembre, e vi dipinge altre 4 tele. Tra queste
«Grassano, (...) bianco in cima ad un alto colle desolato, come una piccola Gerusalemme immaginaria nella solitudine di un deserto». (C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p.5).

28. *Due uomini che si spogliano*, **1935**
Olio su tela, cm 98 x 149 (IF 823, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«Quando mi avevano, da un giorno all'altro, trasferito a Gagliano [Aliano], avevo chiesto, con un telegramma a Matera che mi si consentisse di tardare per una decina di giorni, perché avevo delle pitture incominciate, che avrei dovuto completare. Era un pretesto: speravo, ottenendo quel rinvio, di poter poi restare a Grassano definitivamente. Il telegramma era rimasto senza risposta, e avevo dovuto partire.

Ma le ragioni dell'arte avevano il loro peso sull'animo dei questurini: e, dopo più di tre mesi di meditazione, mi arrivava, tanto più inattesa e piacevole, questa insperata vacanza» (*Cristo* cit., p. 13).
Se non fosse per una certa asimmetria del gesto, si direbbe un uomo allo specchio. Dipinta il 15 settembre del 1935, durante gli ultimi giorni di confino a Grassano, questa tela è stata interpretata come un doppio autoritratto di Levi, costretto (dalle circostanze) a mettersi a nudo e a confrontarsi con se stesso. Il modello, comunque, è stato un altro confinato a Grassano, che Levi chiama Riccardo, del quale esiste un ritratto datato 26 agosto 1935.
«Riccardo era un marinaio di Venezia, confinato come tutti gli altri membri dell'equipaggio della sua nave che faceva servizio con Odessa, perché erano stati trovati a bordo, all'arrivo a Trieste, degli stampati russi di propaganda. Era alto e biondo, atletico, campione dei 400 metri a nuoto; con degli occhi chiari lontani, quasi sulle tempie, come gli uccelli. Avevo riconosciuto il suo viso, la prima volta che l'avevo incontrato, per averlo visto in un ritratto di De Pisis. Riccardo si era trovato assai bene a Grassano e vi aveva preso moglie. (…) La sua vita era dunque ormai in famiglia, piuttosto quella di un grassanese che di un confinato». (da *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi tascabili, 1990, pp. 144-145).

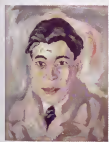
29. ***Luisa Levi*, 1935**
olio su tela, cm 38 x 46 (Collezione privata)

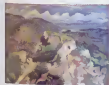
Luisa Levi (1898-1983), sorella maggiore di Carlo, giunge a Grassano in visita al fratello confinato il 17 settembre e, seguendo Carlo nel suo trasferimento a Aliano, ne riparte il 5 ottobre. Il 30 settembre del 1935 Levi le fa questo ritratto.

«Vivevo, si può dire, in continue angosce. Tanto più cara e preziosa mi riuscì perciò una breve visita di mia sorella, donna di grande intelligenza e operosa bontà, e, per di più, medico valentissimo, che mi portò dei libri, dei trattati sulla malaria, delle riviste, degli strumenti, delle medicine, e mi incoraggiò e consigliò nelle mie incertezze ( C. Levi, *Cristo si è fermato a* Eboli, cit. p. 70). Levi le fa descrivere i Sassi di Matera, e poiché « la sua bontà attiva non ama gli indugi», espone al fratello « (…) progetti pratici per aiutare i contadini di Gagliano, i bambini di Matera. Ospedali, asili, lotta antimalarica, scuole, opere pubbliche, medici di Stato ed eventualmente volontari, campagna nazionale per il rinnovamento di questi paesi, e così via» ( *ivi*, p. 79)
A seguito della applicazione dei Provvedimenti per la difesa della razza italiana (17 novembre 1938), viene licenziata insieme ad altri tre colleghi ebrei dall'ospedale di Collegno dove svolge il lavoro di neuropsichiatra. Dopo l'8 settembre si rifugia con la madre a Torrazzo Biellese dove è medico della 76ª Brigata Garibaldi. Vicina nel periodo clandestino a Giustizia e Libertà e al Partito d'Azione, entra in Unità Popolare e, nel 1953, nel Psi. Iscritta fin dal 1945 alla Camera confederale del Lavoro di Torino, partecipa al congresso di fondazione dell'Unione Donne Italiane (Firenze, 1945). Un anno dopo la Liberazione, la Società Italiana di Psichiatria le chiede il rinnovo dell'iscrizione, e pretende le quote arretrate. Dopo il secondo sollecito, Luisa risponde: *È assolutamente intollerabile che si osi richiedermi il pagamento degli anni arretrati;*

*e di quegli anni in cui, per la campagna razzista di cui fu uno dei maggiori esponenti il vostro defunto presidente prof. Donaggio, io fui forzatamente allontanata dalla psichiatria e dalla vita civile. Sarò lieta di riprendere i rapporti con la Società, senza pagare alcuna quota arretrata, se avrò sufficienti assicurazioni che la Società stessa sia stata convenientemente epurata, e sia attualmente retta con criteri di democrazia, antifascismo e antirazzismo.* Collaboratrice de «Il giornale dei Genitori» di Ada Marchesini Gobetti, è autrice del primo libro italiano del dopoguerra di educazione sessuale (*L'educazione sessuale: orientamenti per i genitori*, Editori Riuniti, 1962).

30. ***La figlia scarmigliata della Strega*, 1936**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 462, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«(…) una ragazza di dodici anni, che lavorava in un paese vicino con una famiglia di pastori e veniva ogni tanto a trovare la madre: una specie di piccola capra selvatica, nera di occhi e di pelle, con i neri capelli scarruffati e spioventi sul viso, che stava in un silenzio astioso e diffidente, e non rispondeva alle domande, pronta a fuggire appena si sentiva guardata». (C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p. 91).

31. ***Il figlio del dottore*, 1936**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 351, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«(…) un ragazzotto sui diciott'anni mal vestito, con un viso giallo e storto, dagli occhi ebeti, e un gran labbrone penzolante, che rimaneva, zitto e intontito, in un angolo della stanza. Il vecchio dottore, che intanto era arrivato, mi confidò che il ragazzo, che era buonissimo, gli dava però pensiero, perché, avendo avuto una cefalopatia, era rimasto un po' arretrato, e non c'era verso di farlo studiare (…) Il ragazzo voleva entrare ora al corso per sottufficiale dei carabinieri, e sarebbe partito tra poco. Non sognava che la divisa. Non era questo l'avvenire che il padre aveva sperato per lui, ma era tuttavia una buona posizione. Io non potevo dargli torto: sarebbe stato, il povero demente, un brigadiere inoffensivo» (C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p. 53).

32. ***Paesaggio lucano*, 1936**
olio su tela, cm 64 x 50 (Collezione privata)

La pittura del confino comprende almeno 24 paesaggi, che traducono con estrema fedeltà, anticipandole di otto anni, le descrizioni dei luoghi che ritroveremo nel *Cristo*. La Lucania del confino sarà quasi sempre presente in ogni mostra che Levi allestirà, a testimoniarne l'importanza anche nel contesto delle nuove produzioni, e di cui rimarrà negli anni successivi una sorta di stereotipo, rappresentato da colline brulle che si susseguono a perdita d'occhio, come uno scenario o un panneggio. Questo «paesaggio dominante» servirà da sfondo alla maggior parte dei ritratti dipinti a Roma nel dopoguerra. Sempre ripetuto con pochissime variazioni, da un lato si ricollega a una tradizione «alta» della pittura italiana (si pensi agli sfondi alpestri di Leonardo da Vinci), dall'altro è il risultato di un meccanismo di inclusione, all'interno dell'universo leviano, di chi ha posato per il ritratto.

33. ***Marisetta*, 1936**
monotipo su carta, cm 66 x 79 (Collezione privata)

La tecnica del monotipo, con le sue molte varianti, consiste essenzialmente nello schiacciare un foglio di carta su una matrice, lastra metallica o vetro, sul quale si è dipinto. Ne risulta un unico esemplare. Pissarro, Degas, Toulouse- Lautrec, Gauguin furono tra i più illustri autori di monotipi. Levi apprese questa tecnica, nel suo studio di piazza Vittorio a Torino, dal pittore Spazzapan nel 1928, per poi praticarla assiduamente con risultati non inferiori a quelli ottenuti con la pittura di cavalletto. Marisetta, figlia di Marco Treves, era una cugina di Levi e, come le molte figure della cerchia famigliare, posò frequentemente per lui. Sposò Renzo Fubini, economista, che morì nel lager.

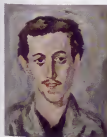
34. ***Interno con figure (Riccardo e Irma)*, 1937**
olio su tela, cm 48 x 60 (Collezione privata)

La coppia in primo piano è il ritratto di Riccardo, fratello di Carlo, e Irma della Torre (Alessandria 1909, Genova 1986), novelli sposi. Si tratta, evidentemente, di un quadro che vuole celebrare un matrimonio, ma con un pizzico di ironia caricaturale, che si ritrova ogni volta che Levi ha a che fare con questo evento.
Di Irma un collega aveva parlato a Riccardo come di «una bionda notevole», da poco entrata in Olivetti per lavorare per i servizi sociali e sanitari dell'azienda. Presto Riccardo e Irma, anche in forza dell'antifascismo e dall'essere entrambi ebrei, si innamorarono.
Dotata di grande intelligenza e di spirito caustico (gli antifascisti per lei erano un pò «snob»), aveva affrontato con grande coraggio le dure restrizioni imposte dalle Leggi per la Difesa della Razza e, dopo l'8 settembre, la rischiosa permanenza con i suoi tre bambini nel paese di Torrazzo, sotto falso nome. I Della Torre, ramo dei Vitale, il gruppo famigliare più importante tra gli ebrei di Alessandria fin dal '500, annoverano tra i discendenti almeno due nomi illustri: quello di Primo Levi e quello di Vittorio Foa, con quali Irma era apparentata. Una sorella di Irma, Ada, sposa di Silvio Ortona, capo partigiano nel biellese con il soprannome di « Lungo», e autrice di un romanzo-autobiografia che racconta le sue esperienze di staffetta partigiana (*Messaggio speciale*, 1968), in una lettera a Carlo Levi del maggio 1945 accenna, anche lei con ironia, alla questione del matrimonio: «(...) Ada ( Gobetti) è massacrata , pare che fare il sindaco sia faticoso, ora sta sposando tutte le coppie illegittime che sono sorte in questo periodo, avrà un lavoro enorme, tutti questi clandestini sono assetati di legalità». (C. Levi, *«Siamo liberati». 50 opere dalla Resistenza alla Repubblica*, Donzelli 2005, p. 51).
L'uomo della seconda coppia (che è un po' fumettistica) è, con tutta evidenza, Carlo Levi; la donna è, molto verosimilmente, *Paola* .
Era figlia di Giuseppe Levi (professore di Anatomia all'Università di Torino, maestro, tra gli altri, dei premi Nobel Renato Dulbecco e Rita Levi Montalcini), sorella di Mario (antifascista militante in Giustizia e Libertà e nel Partito d'Azione) e della scrittrice Natalia (poi moglie di Leone Ginzburg). Paola aveva frequentato Carlo e le sue due sorelle fin dagli anni Venti. Moglie di Adriano Olivetti (da cui divorzierà),

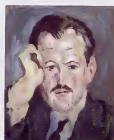
dal 1933 aveva instaurato un profondo legame affettivo con Carlo, con il quale condivise l'esilio in Francia successivo alle leggi razziali, legame che si concluderà definitivamente nel 1947.
Di lei rimangono decine di ritratti, tra i capolavori della pittura di Levi e numerose poesie a lei dedicate. Se ne cita una, scritta durante il confino (Aliano, 15 aprile 1936), che allude a un episodio occorso nell'agosto del 1935, quando Paola raggiunge Carlo a Grassano e il fratello Mario confinato in un paese non lontano. A Giovannino, il flautista, che ha spalancato senza bussare la porta della stanza dove Levi sta dipingendo, appare Paola, che sta posando nuda per un ritratto. Secondo il racconto, lei, senza scomporsi, saluta il ragazzo, e Carlo: «Entra, entra pure ... Giovannino, che hai? Non hai mai visto una donna nuda? ».
La presenza di Paola a Grassano avrebbe di lì a poco causato il trasferimento di Levi ad Aliano.

*Paola, forse verrai*
*In questa terra che non ti appartiene,*
*forse le argille consolerai*
*come una pioggia inattesa.*

*Così la gente sorpresa,*
*informe natura cruda,*
*guardava le forme serene*
*di Venere madre, discesa*
*da un suo paradiso civile;*
*e osava la Grazia in aprile*
*mostrarsi nel fresco mattino*
*incomprensibile e nuda*
*agli occhi del contadino.*

(C. Levi, *Poesie*, a cura di Silvana Ghiazza, Donzelli 2008, p.116)

35. ***Piero Martina giovane (ritratto),* 1938**
olio su tela, cm 46 x 38 (IF 200, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Scrive Levi, presentando i sedici quadri di Martina (Torino 1912- 1982) ispirati ai suoi viaggi nel sud d'Italia in mostra alla galleria romana *Il Pincio* nel 1951: «Quando, poco più che ventenne, espose per la prima volta, in una mostra personale, i suoi quadri nel 1938, fui io stesso a presentarlo al pubblico (...) in un breve scritto critico (...)», nel quale si sottolineava l'importanza di «(...) essersi formato, come pittore, alla scuola torinese (...) i cui esponenti si annoverano non soltanto tra i pittori, ma anche tra architetti, critici, ecc. che lavorarono insieme fra le due guerre e i cui rappresentanti più noti sono Piero Gobetti, Lionello Venturi, Felice Casorati, Francesco Menzio, Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Luigi Spazzapan e anche il sottoscritto. Questo gruppo fu il solo in Italia, in quel periodo, a conoscere, per diretta esperienza, i problemi dell'arte contemporanea, a studiarla alle fonti nell'originale e non di seconda mano e perciò a non essere provincialmente attratto dalla varietà dell'esperienze particolari e delle mode, ma ad accettarle tutte in modo critico, con una tendenza comune a cercare in ciascuna di esse, più che un elemento formale, i valori morali che esse

rappresentavano e supponevano, e particolarmente quei valori di libertà che soli, a comune avviso degli artisti del gruppo torinese [qui si fa riferimento al gruppo dei Sei di Torino], giustificavano le varie scuole e le varie correnti (...). Anche lui [come Levi] lascia il paese natale, la Torino dell'adolescenza e si incammina verso il sud, scopre l'Abruzzo e la Puglia, le terre del sole e del Mezzogiorno e si ferma infine a Roma». (Levi, *Piero Martina*, in *Lo specchio* cit., pp. 91-92).

36. ***Ritratto di Fiorenzo Tomea*, 1938**
olio su tela, cm 41 x 33 (IF 307, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«Fiorenzo Tomea veniva da Torino a trovarci, nel 1938, tra i non molti che non temevano il poliziotto di stanza davanti a casa mia. Mi raccontava di quando era sceso dalla Carnia e faceva il gelataio, e di come, semplicemente, era arrivato alla pittura, a quei paesaggi ingenui di ricordi infantili, e alle candele, presentate come colonne in una prospettiva di paese. Gli feci tre ritratti, per uno posò nudo, col suo corpo roseo e nero di montanaro». (C. Levi, *Carlo Levi si ferma a Firenze*, Catalogo Alinari 1977, p. 68)

37. ***Ritratto di Marco Treves*, 1942**
olio su tela, cm 48 x 62 (Collezione privata)

Marco (Torino 1867 – 1942) era uno dei fratelli di Annetta. Neuropsichiatra, aveva elaborato una complessa interpretazione dell'universo, che chiamava scherzosamente la *Teorica*, secondo la ubiquitaria e onnipresente coppia maschile/femminile. Non è escluso che sia questa l'origine remota della tendenza di Levi a classificare gli uomini, secondo i ruoli sociali e i temperamenti, per coppie dicotomiche (i *contadini* e i *luigini* del *Cristo* e de *L'Orologio*; i *diabetici* e gli *allergici* di *Quaderno a cancelli* (Einaudi, 1979, pp. 142 ss.).
Marco Treves, sotto il nome di Luca, è uno dei personaggi de *l'Orologio*: «Era veramente un amico: era stato un maestro, e quasi un padre. (...) Già da molti anni ci incontravamo di rado, da quando, abbandonata, per non prestare giuramento al governo di allora, la cattedra universitaria (abbandono che non gli costò molto sacrificio (...) perché egli disprezzava in modo ugualmente completo e totale e il governo e la scienza ufficiale) (...). Era un uomo di un altro tempo: un sapiente medioevale, intento a scoprire la chiave del mondo, bianca o gialla essa fosse, a raccogliere insieme ogni conoscenza, terrena e ultraterrena, magica, naturale o religiosa (...).
Anche il suo aspetto fisico pareva portasse un ricordo di luoghi e secoli lontani, forse una eredità di medici arabi ei cabalisti ebrei, e della grande Spagna dei Tempi di mezzo. Alto e asciutto, ma robusto, aveva una bruna pelle sottile, che pareva pallida e trasparente come una cartapecora nel contrasto con il nero vivo dei capelli. Grossi baffi e una barba a pizzo incorniciavano la bocca, dalle labbra carnose, violacee, orlate tutto attorno da un rilievo ondulato. La fronte era alta e dritta, stretta sulle tempie, e scendeva verso il naso, largo all'attaccatura, e sempre più sottile verso la punta, come il becco di un gufo. Gli occhi erano terribili, per la potenza dello sguardo, terribili pur nella loro bontà. (...) Era forse in quello sguardo, così penetrante e insieme così comprensivo, mescolato di amore, di intelligenza e di giudizio in modo da essere

quasi insostenibile, la ragione della sua capacità straordinaria di guarire, di calmare i furiosi, di persuadere gli indemoniati, di dare un ordine ai deliri, di sciogliere i nodi serrati delle idee ossessive. (...) A questo sapiente medioevale era capitato di nascere in pieno Ottocento; si era trovato, per un bizzarro scherzo del destino, a succhiare col latte il mito del progresso, la scienza tedesca, il socialismo e il positivismo italiani. Era stato allievo di Lombroso, si era abituato a considerare la biologia come la somma di ogni scienza e la fine di ogni filosofia (...) ma il suo genio, a sua insaputa, anche se la forma del suo pensiero e il suo linguaggio, rimasero per sempre segnati di quella prima impronta, doveva trascinarlo insensibilmente lontano, su altre strade. (...) Credette di aver esaurito il suo lavoro con una nuova classificazione delle malattie mentali, (...) una classificazione che era una bipartizione, riducendole tutte a due sole, l'isteria e l'epilessia, femminile la prima e maschile la seconda. Ma di qui, come su un piano inclinato, di deduzione in deduzione, nacque una analoga classificazione delle malattie fisiche; e poi, a poco a poco, una imponente, sempre crescente costruzione, nella quale, attraverso la bipartimentazione fondamentale, entravano sempre nuovi elementi. (...) Ne nasceva un universo legato da infiniti legami, che si riducevano a uno, sempre uguale e diverso, dove tutte le cose avevano un senso, e si tenevano insieme come manifestazioni equivalenti di una sola verità. In questo mondo egli si aggirava, scoprendolo nei fatti e nei gesti quotidiani, in ogni suo aspetto, in tutti i campi: nella religione, nell'arte, nella politica, nella mitologia e fin nei riposti meandri del linguaggio, nelle singole parole, cellule anch'esse, o monadi in un mondo infinito di onde oscillanti». (C. Levi, *L'Orologio*, Einaudi 1974, pp. 237-239).

38. ***Contadina calabrese*, 1953**
olio su tela, cm 76 x 36,5 (IF 707, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Il Levi del 1935-36, ancora venato da un certo lirismo, diverrà nei primi anni cinquanta un pittore epico-narrativo, all'interno di quell'acceso clima di scontro ideologico, oltre che di gusto, che vedeva da un lato pittori «figurativi» fortemente ancorati al sociale, dall'altro gli astrattisti. È in questo clima che il *realismo esistenziale* di Levi attenua la sua componente esistenziale per esaltare quella più esplicitamente realistica, e per la prima volta nella sua pittura compaiono i mitici contadini (assenti nella pittura del confino): i contadini calabresi incontrati durante un viaggio da Melissa alla Sila compiuto nel dicembre 1952 in compagnia di Rocco Scotellaro. Queste opere calabresi sfiorano modalità espressive molto vicine al neorealismo, per il loro carattere fortemente descrittivo, in funzione di una denuncia sociale interamente esplicitata.
«Ecco i braccianti senza terra, rimasti senza terra anche dopo la riforma, e quelli che ne hanno avuta un poco e non ci credono, e quelli che sono mezzi braccianti e mezzi operai, e i nomadi che cambiano paese portando i loro sacchi sulle spalle, e quelli disperati e feroci che possono farsi briganti, e quelli pazienti e rassegnati, e quelli più abili, padroni di bestie e di strumenti, terraggeri e affittuari, che si sentono già quasi proprietari, coi cappelli neri ben piantati sul capo. E le donne, giovani e vecchie, curve sotto i pesi, con gli sguardi feroci e materni, e i vecchi che sembrano alberi morti, e i bambini col viso di vecchi, coi loro occhi arrossati dal tracoma, avvolti nelle coperte nel freddo vento d'inverno e tuttavia incantevoli come spiriti familiari (...)

Essi ci guardano: se noi li avessimo guardati come curiosità, come folklore, non li avremmo mai visti. Se li abbiamo potuti vedere e rappresentare è perché li abbiamo guardati con la stessa intimità e con lo stesso distacco con cui guardiamo noi stessi». (C. Levi, *Catalogo Mostra Galleria «Il Pincio»*, Roma 1953).

39. ***Ritratto di Danilo Dolci*, 1956**
olio su tela, cm 146 x 97 (IF 675, Fondazione Carlo Levi, Roma)

«La grande figura in piedi è Danilo Dolci, durante il processo di Palermo del 1954. Si vedono i giudici, i carabinieri, la folla di donne e bambini che davano un'aria di vita popolare, povera e familiare all'antica aula del Tribunale» (C. Levi, *Catalogo Mantova, cit.*, 1974). Danilo appare con i polsi sovrapposti in croce: sono, evidentemente, chiusi da manette, ma le manette Levi non le ha dipinte. Come non le ha nominate nel *Cristo* quando racconta: «Sono arrivato a Gagliano in un pomeriggio d'agosto, portato in una piccola automobile sgangherata. Avevo le mani impedite, ed ero accompagnato da due robusti rappresentanti dello Stato». Il significato di questa doppia omissione è che il Potere si illude di legare le braccia a Dolci e a Levi, i quali, benché di fatto ammanettati, rimangono uomini liberi.
Danilo Dolci (Sesana 1924 – 1998) viene arrestato nel 1943 a Genova dai nazifascisti, ma riesce a fuggire. Nel dopoguerra partecipa all'esperienza di Nomadelfia, la comunità fondata da Don Zeno. Nel 1952 si trasferisce nella Sicilia occidentale, in terre poverissime (Trappeto, Partinico), con l'intento di organizzare un movimento di lotta non violenta. La conquista dei diritti civili, la rivendicazione del diritto al lavoro, il recupero della dignità umana sono i contenuti fondamentali delle sue battaglie contro la mafia, lo spreco e il sottosviluppo. Subisce per queste sue attività alcuni processi (come quello a cui è ispirata questa tela di Levi e che vede Piero Calamandrei splendido avvocato difensore). Fondamentale è la sua attenzione al problema educativo, in particolare alla riflessione sul metodo maieutico. Di questo grande moderno sociologo, saggista, poeta, al quale Levi offrì tutto il suo peso di intellettuale affermato e di senatore della Repubblica, si riportano due poesie che bene sintetizzano il suo pensiero operativo:

*Non confondere eventi e speranze:*
*annota come in un laboratorio*
*annota quanto è inceppato, o rotto*
*annota quanto non sai*
*annota quanto non intendi*
*annota quanto non vedi*
*annota per vedere.*

(D. Dolci, *Creatura di creature. Poesie 1949-1978*, Feltrinelli 1979, p.117)

*Chi si spaventa quando sente dire*
*rivoluzione,*
*forse non ha capito.*
*Non è una sassata a una testa di sbirro,*
*sputare sul poveraccio*
*che indossa una divisa non sapendo*

*come mangiare;*
*non è incendiare il municipio*
*o le carte al catasto*
*per andare stupidi in galera*
*rinforzando il nemico di pretesti.*
*Il dominio è potere malato-*
*cresci soltanto quando ti maturi*
*corresponsabile:*
*la gente non è suolo ma semente.*
*Quando senza mirare ti agiti*
*la rivoluzione viene a mancare;*
*se raggiungi potere e la natura*
*dei rapporti rimane come prima,*
*viene tradita.*
*È conquistata ad ogni istante quando*
*creature si organizzano*
*estinguendo ogni zecca.*

(D. Dolci, *Se gli occhi fioriscono*, Martina 1997, p. 29)

40. ***La memoria*, 1957**
olio su tela, cm 73 x 99,5 (IF 57, Fondazione Carlo Levi, Roma)

Entrando nello studio-abitazione di Levi di Villa Strohl-Fern a Roma, ci si trovava di fronte a una sua scultura in bronzo (Levi è stato un eccellente scultore pur producendo poche opere) che ritraeva la testa della madre, sulla quale era stato posto uno scialle di lana nero, secondo il costume delle contadine meridionali.
Nella prima scena del grande telero *Lucania 61*, dove è dipinto il *lamento* sul corpo di Rocco Scotellaro, compaiono due madri, quella di Rocco (la madre »terrena») e quella di Levi (la madre «celeste»). In questa tela intitolata *La memoria*, che richiama quella inquietante scultura funeraria, la madre del Sud e la madre del Nord sono invece miracolosamente fuse nel ricordo.

41. ***Autoritratto*, 1966**
olio su tela, cm 60 x 100, Comune di Missanello)

Dal comune di Missanello è stato acquistato quest'anno da un privato questo triste autoritratto, che anticipa i drammatici autoritratti successivi ai due interventi subíti per distacco di retina (1973), dove Levi appare molto invecchiato e coperto da una folta barba grigia Ma la contenuta disperazione dell'autoritratto di Missanello è da ricercarsi altrove, in una profonda ferita amorosa. Una poesia quasi coeva all'autoritratto (31. 12. 1965) recita:

*«Anno di offesa*
*di colpa, di dolore,*
*di perdita, ora termini.*
*Siamo arrivati ai termini*
*ultimi, ove l'anima lesa*
*o si rinnova o muore.»*

(C. Levi *Versi*, cit., p. 361)

**42.** ***Ragazzo con flauto dolce*, 1973**
acrilico su tela, cm 70 x 50 (IF 539, Fondazione Carlo Levi, Roma)

È il ritratto di Amico, uno dei figli di Danilo Dolci, dipinto nello studio romano di Villa Strohl-Fern. Amico continua a suonare ancora oggi, anche in pubblico, anche a conclusione di riunioni di lavoro, il suo flauto *dolce*, evocativo del cognome del padre, e della sua disarmante dolcezza. Il *Centro per lo Sviluppo creativo Danilo Dolci* del quale è presidente, ha raccolto, sotto l'aspetto pedagogico, l'eredità di quel *Centro Studi e Iniziative* che coordinò con successo la lotta per la costruzione della diga sul fiume Jato, organizzò una rete di cooperative agricole, promosse il *Centro di formazione «Borgo di Dio»*, fondò il *Centro Educativo Sperimentale di Mirto*. Gli obbiettivi dell'associazione no-profit nella quale lavora oggi Amico ricalcano i temi dell'insegnamento di Danilo:
*Promuovere lo sviluppo del territorio a partire dall'uomo.*
*Sostenere l'educazione dei giovani e degli adulti attraverso l'approccio maieutico e altre metodologie educative innovative.*
*Educare alla cultura della pace e della nonviolenza quale strategia di resistenza attiva contro qualsiasi tipologia di violenza, di prevaricazione, di mafia.*
*Incoraggiare il dialogo interculturale e euro-mediterraneo.*

Carlo Levi, Grassano (1954)

CARLO LEVI

# LUCANIA ‘61

Ecco il quadro guardiamolo ora insieme nelle sue parti in modo semplice e diretto come io spero di averlo dipinto.

Ecco davanti a noi è la Lucania con il suo contenuto di umanità, di dolore antico, di lavoro paziente, di coraggio di esistere. Un paese intero vive in quest'opera nelle vicende e nei volti dei suoi personaggi. Partendo dall'immobilità millenaria, fuori dalla storia, queste persone si affacciano all'esistenza ed il loro percorso, come quello del quadro, è, in breve spazio, lunghissimo come un trascorrere dei secoli.

Il filo conduttore di questo percorso è Rocco Scotellaro, il poeta della libertà contadina. Ci appare ragazzo col viso lentigginoso, pieno di melanconica speranza; uomo sulla piazza, con i compagni di un mondo che si è aperto, morto nella grotta da cui cominciano i tempi. Siamo nella grotta verde, in presenza della morte.

Le donne stanno attorno al morto bianco, dal viso bianco, strette nell'antico lamento: due madri piangono il figlio morto. Le due madri, la terrena e la celeste, piangono e raccontano la vita del figlio, con i loro visi antichi, raccolta di amore e di dolore. Narrano della nascita della povertà, della vita spesa per gli altri, della bontà, della poesia, dell'acerba morte. Con le madri sono le donne avvolte nei veli del costume e le giovani in lacrime o chiuse nel nero del lutto e della vita e con la figura solitaria del vecchio vicesindaco amaro e la vecchia che sembra vaticinante; tutto intorno la grande spirale delle figure femminili simili a un nero volo di uccelli, fino alla maga, in alto, dove si mostra il cielo. Dall'apertura della grotta appare una valle lontana: è il cimitero e la tomba di Rocco. Nella grotta, tra la famiglia e gli animali, il lamento si perde e si trasforma nel sonno.

Una grande contadina dalla pelle arida di sole e di terra tiene in braccio il bambino addormentato.

Nell'ombra verde della grotta, nel sonno dell'asina che raschia, tra gli attrezzi e le provviste, tra il pane e i lambasciuni, vicino alla vecchia vaticinante, una bambina dalla gamba fasciata guarda con gli intensi occhi neri. E guarda il monaciello vestito per voto e le donne che vegliano il sonno e i sospiri; i bambini sono stretti nei letti, sdraiati, incrociati o in braccio alle donne e le capre circondano la culla appesa dove dorme un lattante. E il buio della grotta brulica di forme.

Ma le ore passano, fuori è giorno alto, nel vicolo si svolge la vita del vicinato; piedi si muovono e passano; chi porta in capo chi siede lavorando davanti alla porta, chi allatta, chi nutre il bambino, chi stende il bucato, chi parla, chi ascolta. Una grande donna incinta, bianca nei suoi grembiali, sotto gli occhi delle compagne affaccendate e dei fanciulli dal viso melanconi-

co, appoggiati agli stipiti, si leva sul paesaggio spoglio, accanto ai ragazzi, il giovane rocco adolescente. Volge l'ora. Si avanzano le ombre, i contadini risalgono come ogni sera verso il paese già oscuro. Lunghe file con gli asini e le capre, come legati ad un moto che si ripete da sempre, ogni giorno all'andare degli animali, allo spazio dei passi, al rumore degli zoccoli dei muli sulla terra, ai fili dei finimenti, all'ondeggiare dei basti e dei cesti. Un contadino precede le bestie, la donna, il figlio: ecco l'or del velluto, dei panni infangati, della terra. La sua donna è alta in groppa col suo bambino come una fuga in Egitto: bianca come l'argilla dei monti desolati; e dietro viene la lunga fila nera: capre, donne, pecore, argille ed ombre. Sotto, il deserto dei campi, verso la piazza.

La piazza è colma di gente che ascolta Rocco che parla; alla finestra, lontani e isolati si affacciano dal tempo i grandi morti di Lucania, gli antichi meridionalisti: Fortunato, Nitti, Dorso. Sotto di loro permane, sul muretto, la fila curva di disoccupati e dei vecchi, uomini in attesa, senza speranza, giù fino al disoccupato dal colore delle stoppie che chiude in basso la fila ed il quadro, e al cane che dorme come morto. Sulla piazza all'ombra della chiesa i vecchi parlano gli eterni discorsi in gruppi o solitari, si appoggiano al bastone nel tempo fermo.

E gli uomini aspettano con il viso sulle mani, con le mani intrecciate o appoggiate alle ginocchia, le inutili mani che non trovano lavoro. Ma davanti a loro è un altro mondo che nasce: sul volto di Rocco scintilla la luce di una interna energia che nuova si esprime: attorno a quel centro luminoso si svolge la grande spirale degli uomini che nella parola trovano per la prima volta il senso ed il valore dell'esistenza. Eccoli tutti, i compagni e i fratelli, i personaggi della storia, i protagonisti veri.

Che cosa dice Rocco? È il suo un comizio, un discorso politico o è una poesia quella che egli sottolinea col gesto della mano? Forse l'uno e l'altro insieme, forse egli dice i suoi versi, la marsigliese contadina. Spuntano ai pali ancora / le teste dei briganti, / e la caverna / l'oasi verde della triste speranza: / lindo conserva un guanciale di pietra... / Ma nei sentieri non si torna indietro. / Altre ali fuggiranno dalle paglie della cova, / perché lungo il perire dei tempi / l'alba è nuova, è nuova.

L'alba è nuova per questi uomini: eccoli giovani e vecchi, pastori e operai e fanciulli intenti ad ascoltare ed ascoltarsi, testimoni e protagonisti: eccoli, i contadini ed i poeti, e fra essi il maggiore, Umberto Saba e tra la folla l'autore e i personaggi del *Cristo si è fermato a Eboli* e quelli dell'*Uva puttanella*, una folla che cresce, che diventa infinita: un mondo nasce con la parola e l'immagine.

1 Linuccia Saba
2 Rocco Scotellaro morto
3 Serafina Scotellaro
4 Anna e Marina Rossi-Doria
5 Francesca Armento, mamma di Scotellaro
6 Innocenzo Bertoldo vice-sindaco di Tricarico
7 Rocco Scotellaro giovane

8 Carlo Levi
9 Umberto Saba
10 Carlo Muscetta
11 Michele Parella
12 Rocco Schiavone
13 Renato Guttuso
14 Rocco Scotellaro adulto
15 Guido Dorso, Giustino Fortunato, Francesco Saverio Nitti, Giuseppe Zanardelli

# *Il poeta dal viso lentigginoso che ispirò Lucania '61*

giovanni caserta

C'è un passaggio dell'*Uva puttanella* in cui Rocco Scotellaro, discorrendo della propria amicizia con Carlo Levi, parla di «amore della propria somiglianza»[1]. In realtà, forse è meglio e più giusto parlare dell'amore della propria diversità. Nelle amicizie, infatti, con ogni probabilità, a legare di più è la diversità. Tipica è l'amicizia che legò Petrarca a Boccaccio, Virgilio ad Orazio, fra loro tanto diversi. Nell'amico, in definitiva, si finisce con l'amare quello che non si è e che si vorrebbe essere. Ciò spiega perché, non di rado, gli amici vengono mitizzati, cioè idealizzati.

Quando Carlo Levi conobbe Rocco Scotellaro era il maggio del 1946. Era in giro per la Lucania Basilicata, impegnato nella campagna per il referendum istituzionale. Il giorno precedente, a Grassano, ne era stato cacciato in malo modo. A Tricarico, invece, un giovane gli si avvicinò, «piccolo, biondo, dal viso lentigginoso, che sembrava un bambino»[2]. Era Rocco Scotellaro, che, preso in consegna Carlo Levi, lo portò in giro per il paese, a visitare i luoghi più caratteristici di esso, la sua casa e quelle dei contadini. L'amicizia nacque così. Da quel momento Rocco Scotellaro, nella corrispondenza privata, ma anche nelle manifestazioni pubbliche e negli scritti critici, per Carlo Levi fu quasi sempre e solo Rocco, ad indicare una familiarità, ma anche una forma di protezione tanto affettuosa quanto paterna, se non paternalistica. Dal suo canto, Rocco Scotellaro vide in Carlo Levi, al solito, «don» Carlo, o, nei momenti di confidenza e rilassatezza, confidandosi con altri, il «fratellastro» (ma non fratello)[3].

Si trattava, in effetti, di due personalità con storie assolutamente diverse. All'epoca del loro primo incontro, Rocco Scotellaro aveva solo ventitré anni; Carlo Levi ne aveva quarantaquattro. Rocco Scotellaro era socialista da tre anni, da quando, cioè, il 4 dicembre 1943, si era iscritto al Psi; Carlo Levi faceva invece parte del Partito d'Azione, che era più un movimento che un partito. Rocco Scotellaro era già sindaco del suo paese e partecipava attivamente al movimento della occupazione delle terre, scrivendo, tra un atto politico e l'altro, poesie; Carlo Levi, pigro e lento, era un intellettuale affermato, che si occupava anche di politica, ma sempre in forma distaccata e, comunque, a livello prevalentemente culturale e giornalistico. Rocco Scotellaro era un giovane di provincia, con tutti i complessi e i problemi della provincia, per di più meridionale, cioè contadina; Carlo Levi veniva dalla illuminata città di Torino, centro della Resistenza, città di Gobetti, Gramsci, Treves, Tasca, Togliatti, e della Fiat operaia. Solo casualmente si era trovato a vivere per pochi mesi nel Sud, rimanendone impressionato, fino a descriverne lo stato di miseria e di desolante «ozio borbonico». Era intellettuale vezzeggiato, sia come scrittore sia come pittore.

In lui tutti i suoi sogni di libertà, riscatto, progresso e successo; Carlo Levi vedeva in quel giovane realizzarsi i suoi pensieri o sogni o speranze per il riscatto di un popolo che si liberava da solo, secondo il suo concetto di «autonomia contadina». Il paese di Tricarico, di conseguenza, con il suo sindaco contadino e poeta, poteva configurarsi come la realizzazione e attuazione del sospirato «Comune autonomo».

Carlo Levi, per Rocco Scotellaro, rappresentava la bontà, considerata la condiscendenza con cui, uomo del Nord, si piegava a lui, alla sua famiglia e alla sua umile gente. In una lirica a lui dedicata nel 1950, e che portava, appunto, il titolo di «Bontà», così si esprimeva: «Sei buono più tu / dei quattro leoni / che fumano buoni / il sigaro d'acqua / a Piazza del Popolo»[4]. Nello stesso 1950, quando era in carcere

a Matera, tra l'8 febbraio e il 25 marzo, leggendo ai compagni di cella il *Cristo si è fermato a Eboli*, da lui definito il «più appassionato e crudele memoriale dei nostri paesi», tale «da fare schiattare i signori nel sonno», così ne definiva l'autore: «Non è un amico, come non può esserlo il padre, la madre, il fratello.

Carlo Levi con Maria Santomassimo, Sindaco di Aliano (1974)

Amico è l'avvocato, il medico, il testimone, il deputato, il prete. Quest´uomo è un fratellastro mio, nostro, che abbiamo un giorno incontrato per avventura. Ciò che ci lega a lui è la fiducia reciproca per un fatto accaduto a lui e a noi e un amore della propria somiglianza»[5].

E, invece, come si diceva, sarebbe stato meglio parlare di amore per la propria diversità. Levi era per Scotellaro l'altra metà della propria anima, come Virgilio per Orazio. Con qualcosa in più. Scotellaro era l'uva puttanella; Levi, nella sua solenne superiorità, gli corrispondeva condiscendente con i suoi consigli e la sua «protezione», facendogli da tramite presso l'«altra» Italia, soprattutto culturale. È scontato infatti che, al di là dell'attivo impegno politico, cui lo trascinavano le circostanze di paese, suprema e autentica aspirazione di Rocco Scotellaro, peraltro confessata a più riprese agli intimi, era la poesia, ancorché sostenuta e ispirata da «preoccupazioni» sociali. Fu Carlo Levi, direttamente o indirettamente, a metterlo in contatto con Giorgio Bassani, Italo Calvino, Giulio Einaudi, Cesare Pavese e, quindi, via via, per orizzonti e impegni sempre più larghi, con Carlo Muscetta, Adriano Olivetti, Natalia Ginzburg, Manlio Rossi Doria, Vito Laterza, Geno Pampaloni, e altri. Cosa non avrebbe fatto Sco-

tellaro, pur di pubblicare con una grossa casa editrice. Grazie a Carlo Levi e a Muscetta fu in trattative con Einaudi, per la raccolta delle poesie *È fatto giorno*; poi, quando la cosa fallì, riuscì, per intercessione di Eugenio Montale, e soprattutto della signora Montale, ad avere un impegno di pubblicazione con Mondadori. Non riuscì a vederne la realizzazione a causa della morte sopraggiunta nel dicembre del 1953. Il volume uscì nel 1954, a cura e con prefazione proprio di Carlo Levi, che, più che di Mondadori, era amico e autore di Einaudi.

È molto importante sottolineare come le uscite pubbliche di Levi, quale critico e interprete di Scotellaro politico e poeta, siano tutte avvenute dopo la sua prematura scomparsa. Non si può quindi valutare quale sarebbe stata, nel tempo, la reazione di Scotellaro a certe letture leviane e se mai, come spesso accade, si sarebbe un giorno ribellato al padre e maestro, o semplicemente fratellastro. Molte amicizie tra intellettuali, come è noto, sempre in sé difficili, finiscono in contrasti e odi irrimediabili. Questa eventualità non si è potuta dare per Levi e Scotellaro, proprio per la morte del giovane poeta lucano, sicché, secondo alcuni, Levi poté compiere su di lui, in tutta libertà, ogni operazione di «privatizzazione». Sta di fatto che, solo dopo la morte di Levi, si sono levate le prime forme di critica severa alla sua operazione, non di rado provenienti proprio da quelli che gli furono amici. E si sono seminate riserve circa la pubblicazione di *È fatto giorno* nel 1954, sui cui testi Levi, come appare chiaro, intervenne con una ridistribuzione della materia, oltre che con correzioni, aggiunte ed espunzioni, anche consistenti, offrendo, alla fine, un'opera complessivamente più organica e più raffinata, certamente migliore sul piano della riuscita poetica, ma non fotocopia dell'originale, che, come è facilmente comprensibile, era tutto da rivedere e, si direbbe, da dirozzare.

Ed è successo allora uno «scandalo» inutile, perché a nessuno sfugge che simili operazioni rientrano nei comportamenti e nei programmi normali e legittimi di qualunque casa editrice. Correttori e revisori, presso la casa editrice Einaudi, erano, in quegli anni, Italo Calvino, Cesare Pavese e Natalia Ginzburg, che rividero e corressero testi di scrittori ben più importanti di Scotellaro, o destinati a diventarlo. La anormalità del caso Scotellaro, tutt'al più, consiste solo nel fatto che l'autore non ebbe modo di prendere visione dei suggerimenti e correzioni e, quindi, non poté esprimere un assai improbabile dissenso o un altrettanto certo consenso. Quello che invece va detto, perché rende singolare l'operazione di Carlo Levi, è il fatto che di quei testi egli dava anche una lettura-interpretazione. Il che, in sé, ancora una volta, non costituirebbe nulla di eccezionale, se l'analisi-interpretazione si risolvesse in un legittimo giudizio estetico. Il fatto è che i testi di Scotellaro non erano solo testi letterari, perché, proprio come gli scritti e le pitture dello stesso Levi, erano sempre carichi di un significato politico-sociale e, insomma, ideologico, sicché è rimasto sempre il dubbio che Carlo Levi abbia fatto dire a Scotellaro solo quelle cose che erano sue. Simile operazione sembrerebbe confermata dalla insistenza con cui Levi batté su certi motivi dell'opera scotellariana, che erano, pari pari, conferma e sostegno alle proprie teorie. Se poi si considera che tutti i manoscritti di Scotellaro furono nelle mani di Levi, il quale sapientemente li centellinò nel tempo, puntualmente facendosene prefatore, si capisce che il sospetto, almeno per alcuni lettori, può diventare una certezza. In altre e più esplicite parole, Levi non sarebbe più soltanto l'editore e amico di Scotellaro, ma anche il suo interessato manipolatore, avendolo utilizzato a propri fini o, come si dice, «ad usum delphini», costruendoselo a sua immagine e somiglianza.

Che queste accuse siano venute alla morte di Levi, come si è detto, e proprio dall'interno della corona dei suoi vecchi amici, è cosa che la dice lunga sulla sincerità e disinteresse con cui si intrecciano i rapporti tra intellettuali. Ma la cosa ha importanza in sé relativa. Quello su cui, però, non possono e non devono esserci dubbi è l'onestà e «innocenza» dell'operazione leviana, che, dettata da profonde e schiette convinzioni, Levi andò fraternamente rafforzando per tutta la vita, spesso riproponendo testi scritti anche anni prima, secondo una circolarità che, come si è scritto in altre occasioni, talvolta è anche uniformità e monotonia[6]. L'ha fatto per sé e per le sue cose, ed era logico che lo facesse, con altrettan-

ta onestà, con Scotellaro. Gli si può rimproverare, tutt'al più, che, conservandolo tutto per sé e tanto gelosamente, egli, suo malgrado, abbia finito con l'escludere il suo «pupillo» dalla circolazione in ambienti diversi e più ampi, provocandone una graduale quanto inevitabile emarginazione nel panorama letterario del Novecento italiano. Del resto la stessa cosa han fatto gli amici e *familiares* per Carlo Levi, riducendolo a livello del buon «don Carlo», quasi un barone di una lontana provincia meridionale.

Tutto cominciò con la prefazione all'*È fatto giorno* del 1954; poi continuò con il discorso commemorativo nel convegno di Matera (6 febbraio 1955) e, quindi, con le prefazioni all'*Uva puttanella* (1955 e 1964) e a *Uno si distrae al bivio* (1974). A partire da *È fatto giorno*, infatti, e suggestionato dal titolo del libro, ma ancor di più dal corpo prevalente delle liriche, quelle che cantavano l'impegno sociale del giovane poeta a favore delle plebi meridionali, in Scotellaro e con Scotellaro Carlo Levi salutò il risveglio del Mezzogiorno e del popolo contadino, desto «per la prima volta, per la prima volta vivente e protagonista della propria storia»[7]. Ed era affermazione, peraltro, assai importante, se raffrontata con le critiche che, per altro verso, assai erroneamente venivano mosse a Carlo Levi e al suo Cristo, cui si attribuiva l'errore di aver cantato e quasi sognato l'immobilità del mondo contadino, auspicandone la chiusura su sé stesso, fino a volerne fare un'isola incontaminata dalla civiltà industriale e moderna. Quasi una riserva indiana. Non era però questo il parere di Rocco Scotellaro, il quale, come si è visto, sosteneva, al contrario, che il *Cristo si è fermato a Eboli* era tanto «appassionato» e tanto «crudele» da togliere il sonno ai padroni. E ne rideva Carlo Levi, che, se avesse voluto idoleggiare il mondo contadino, non avrebbe scritto le pagine drammatiche che scrisse sulla miseria e sulle condizioni di abbandono dell'intera provincia materana, o sulle condizioni igienico-sanitarie dei Sassi. Né si spiegherebbe il suo piano di lotta alla malaria e di risanamento delle plaghe invase dalla morte, attentamente preparato e inviato alle autorità materane. A più riprese, anzi, in seguito, e quasi con le stesse parole, ebbe a dire che, se aveva rappresentato l'immobilità delle terre di Aliano, era stato solo perché voleva che quel mondo di umiliati e offesi si muovesse. Ed è in questa ottica di trasformazione, di riscatto e di libertà che va letto il suo amore e la affettuosa «adozione» di Rocco Scotellaro, che, con le sue iniziative politiche e sociali, con la sua partecipazione alle lotte contadine, con i suoi veementi comizi e la sua gridata poesia, gli diede l'impressione che il miracolo, in poco tempo, cioè nell'arco di appena dieci anni, dal 1935-36 al 1945-46, si era compiuto. Era nata un'alba nuova. E riusciva anche a spiegarne le ragioni «storiche», rievocando la nuova condizione politica e culturale che si era creata all'indomani della caduta del fascismo, con la Resistenza, con la nuova Italia repubblicana e con l' epico movimento della occupazione delle terre. Sta di fatto che, nella prefazione a *L'Uva puttanella* (1955), discorrendo di Resistenza e Movimento contadino, il «Movimento» era presentato con la lettera maiuscola, proprio come «Resistenza». Quei due eventi, cioè, stavano a significare, secondo Levi, due esperienze «di vita che hanno rotto i precedenti modi e una cultura

Carlo Levi, Matera (1968)

chiusa e decadente: tutto quello che di vivo oggi – si leggeva ancora – si esprime nell'arte e nella poesia, direttamente o indirettamente ne deriva».

Non era, questo, a dire il vero, un concetto solo leviano; ma Levi lo aveva fatto suo e lo diffondeva in tutti i suoi interventi, ancorché solo leviana, e piuttosto discutibile, anche nella forma barocca, potesse apparire la convinzione che la rivoluzione era stata «rottura di un mondo cristallizzato, ...scoperta di una realtà umana e collettiva, ...fraternità con gli uomini e le cose, ...autonomia assoluta dagli idoli dello Stato, della Classe, del Partito, della Gerarchia, ...impulso vitale, ...affermazione dei più alti valori umani nelle loro forme più semplici, ...invenzione quotidiana del proprio coraggio di fronte al mondo, ...presenza sentita come necessaria, e legata agli altri in un rapporto continuo e vitale», che avrebbero «lasciato per sempre indietro gli incanti del formalismo e dell'estetismo, e tutti i modi e le forme dell'evasione e della rinuncia»[8]. Quindi, di simbolo in simbolo, di analogia in analogia, e di maiuscolo in maiuscolo, Levi finiva col fare di Rocco Scotellaro, rispetto al mondo contadino del Sud, quello che Piero Gobetti (altro grande mito del pensiero e degli affetti leviani) era stato per la classe operaia. Talché, come Gobetti era stato espressione «autonoma» della classe operaia del Nord, così Rocco Scotellaro poteva dirsi espressione «autonoma» del popolo contadino del Sud[9]. Il che era potuto accadere solo perché egli era uscito dall'interno di quel mondo e faceva tutt'uno con esso. «Era infatti nato» dice Carlo Levi «con evidenti forzature da un artigiano contadino in uno di quei paesi della Valle (con la lettera maiuscola) del Basento che è ancora oggi una delle più chiuse zone contadine. Il mondo dei suoi sentimenti è il loro mondo». I contadini e Scotellaro finivano, perciò, col diventare un'unica cosa. I contadini continuava infatti Carlo Levi si riconoscono in lui «come in un fratello e non soltanto per quanto c'è di nuovo, di positivo, di moderno, di attivo nei suoi pensieri e nei suoi sentimenti, nella sua azione politica e sociale... ma anche per le parti più deboli e incerte della psicologia contadina»[10].

Rocco Scotellaro era, dunque, l'intellettuale più organico che si potesse immaginare per quel mondo, perché aveva fiducia in esso. Tale l'avrebbe ritenuto anche Gramsci, se bene interpretato e non affidato alle elucubrazioni di alcuni suoi nipotini. Ma ognuno – diceva in tono sarcastico Carlo Levi – ha i suoi nipotini[11]. E purtroppo esistevano i «nipotini» di Gramsci, così come, in seguito, sarebbero esistiti i nipotini di Levi. Invece, non meno di Gramsci, Levi sentiva e sottolineava le debolezze, i limiti e le responsabilità della vecchia classe intellettuale meridionale, figlia della borghesia, che, nelle sue manifestazioni migliori, a voler lasciar da parte la larga schiera dei «luigini», tra un lamento e una denunzia, non riusciva a scendere in mezzo al popolo e a farsi popolo, come invece riusciva di fare a Rocco Scotellaro, che, guardato con aria indispettita dai vecchi intellettuali alla finestra, stava in piazza, in mezzo ai contadini e, ponendosi al loro stesso livello, rosso di viso e di capelli, parlava e arringava, spingeva ad agire, e agiva. Il nuovo intellettuale meridionale, insomma, per usare una espressione cara a Rafael Alberti, e come sarebbe piaciuto a Gramsci, era finalmente sceso nella «calle», cioè nella strada.

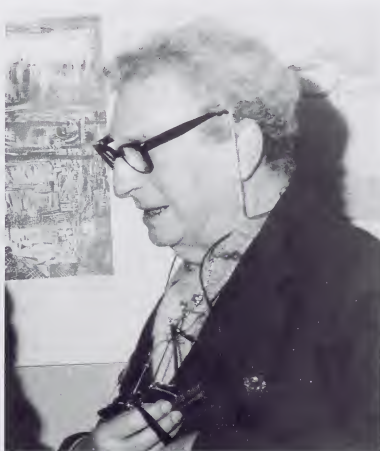
Questa era la straordinarietà della nuova rivoluzione meridionale. Il meridionalismo classico, infatti, «non aveva toccato né mosso il mondo contadino, perché mancava della fiducia in esso. Giustino Fortunato non aveva fiducia nel mondo contadino del suo tempo, ma tutt'al più, e in modo nobilmente sconsolato, in un'astratta libertà. Guido Dorso, questo Machiavelli del Mezzogiorno, non aveva fiducia nel mondo contadino e aspettava la necessaria rivoluzione, che avrebbe rinnovato la struttura che egli con tanta profondità aveva analizzato e criticato, da una occasione storica che gli parve affacciarsi poco prima della sua morte e svanire ...»[12]. Il meridionalismo classico, peraltro – bisognerebbe aggiungere, non solo non aveva fiducia nel mondo contadino, ma, ancor di più, non aveva la fiducia di esso. Erano tutte condizioni, che, invece, si erano create con Rocco Scotellaro, il quale era non più il rappresentante del popolo contadino, ma, più semplicemente, il popolo contadino.

Per questa identità col mondo che lo circondava, che si stava svegliando e che lui, Rocco Scotellaro, aveva contribuito a svegliare, il destino del poeta era tutto da consumarsi nel paese, tra i contadini, di

cui, anche in senso amministrativo, egli era il Sindaco. Perciò, quando, dopo la grande delusione del carcere, Rocco Scotellaro prese la decisione di andar via dal paese, per seguire la «sua» strada, Carlo Levi glielo sconsigliò[13]. Era come se gli togliessero un idolo. Quando, però, la decisione fu presa e Scotellaro si diresse a Portici, facendosi uva puttanella nel mondo più vasto, anche allora Levi ne dette una epica interpretazione, pur essendo, quella fuga, segno di una sconfitta e di un ritiro dalla militanza attiva, e pur significando essa la concreta impossibilità di risolvere il problema meridionale dall'interno, attraverso l'autonomia. Azzardava perciò a scrivere che l'«uva puttanella» erano i contadini meridionali, che, come contadini russi che avevano fatto la rivoluzione socialista indicando una nuova via all'Europa e al mondo, ora si disseminavano idealmente per l'Italia e per l'Europa. Con Rocco Scotellaro ancora a far da capo e da portavoce, essi portavano la loro rivoluzione e il proprio senso della libertà, su cui si sarebbe costruito, insieme col loro destino, quello di tutti gli uomini[14].

Carlo Levi, Matera (1974)

Il tutto rientrava in una mitologia abbastanza complessa, che aveva una sua logica. La Lucania Basilicata, aveva proclamato solennemente Carlo Lev,i è l'umanità autentica (e quindi «contadina») che è in ognuno di noi. Essa, però, è stata a più riprese violata e violentata dalla storia. Ora insorgeva in difesa di sé stessa e per il proprio riscatto. Era l'umanità che chiedeva di potersi finalmente affermare e trionfare. Non è un caso che, in quegli stessi mesi, Carlo Levi stesse scrivendo il saggio-romanzo *Il futuro ha un cuore antico* (1956), che, dedicato alla rivoluzione russa, ne faceva sentita celebrazione, in quanto, secondo il suo pensiero, essa aveva portato in superficie il mondo contadino e ne aveva decretato il trionfo, costruendo una società nuova e moderna, quella socialista, che non solo non rinnegava l'uomo, ma anzi lo recuperava, facendone il centro motore e il fine ultimo. Tale, appunto, era il senso di un futuro che aveva il cuore antico. E non è meraviglia che proprio in Russia Carlo Levi leggesse le poesie di Rocco Scotellaro, tra il plauso e l'ammirazione degli ascoltatori, avidi di sapere di quello straordinario giovane, che aveva guidato e cantato la rivoluzione meridionale[15].

Con grande «coerenza» e significativa concomitanza, dunque, nella prefazione a *L'uva puttanella* del 1955 Carlo Levi poteva scrivere che «l'uva puttanella non sono, come ha fantasticato qualche critico, i letterati decadenti, non è il gusto per l'incompiuto, per l'informe e per l'infantile, non è il vittorinismo e il pavesismo di maniera, non è una questione letteraria, non sono le ghiotte citazioni di Costanzo o di Parzanese, non è una battaglia arcadica: l'uva puttanella è il mondo contadino che per la prima volta si muove, che per la prima volta prende coscienza di sé, e pur sentendo la disperazione e l'angoscia della sua nuova lotta, pur sentendo il peso tradizionale delle forze che tendono a chiuderlo nella secolare immobilità, delle forze estranee del blocco agrario e dello Stato tradizionale, e di quelle interne del

mancato sviluppo del costume e della miseria e della rassegnazione e della servitù, tuttavia si muove e non torna indietro e oscuramente si dice che, forse, gli ultimi saranno i primi»[16].

Insomma, tra ammissioni e concessioni, tra dubbi e smorzate antitesi, le fragili spalle di Scotellaro venivano caricate di una missione che poteva dirsi storica e planetaria, quasi messianica. La mitizzazione, che, strano destino, veniva operata sul libro più pavesiano e vittoriniano che Scotellaro avesse scritto, era bella e compiuta. Il popolo meridionale, secondo le parole di Levi, abbandonava «la sfiducia e il disamore, l'inesistenza e la chiusura in sé, la morte e il ritorno alle difese magiche, il paese sul monte inaccessibile, il sasso e la caverna del brigante»(oasi verde della triste speranza), per creare un «movimento che non tornava indietro, che non si rivolgeva a guardare il nero della notte da cui era partito, ma che camminava sui sentieri verso l'alba nuova»[17].

Tutto questo è la grande tela di *Lucania '61* (m. 3,20x18,50), che, dipinta negli anni dell'ultimo neorealismo, e rivolto alla celebrazione di una ricorrenza storico-politica di grande rilievo, il centenario della Unità d'Italia, si caricava di una simbologia etica e sociale che, partendo dall'«occasionale», voleva essere un rimeditazione di tutto un processo, che andava ben al di là della liberazione dallo straniero, troppo ristretta nel suo significato politico, se non angustamente strategico-militare. In gioco, invece, c'era l'uomo e l'umanità, cioè, per ribadirlo in via definitiva, la Lucania Basilicata che è in ognuno di noi. L'artista e l'ideologo vi si ritrovavano felicemente d'accordo, e anzi in perfetta sintonia. La pittura di Carlo Levi, del resto, non fu mai arcadica. Fu pittura della paura che voleva liberare dalla paura. Egli dipingeva con lo stesso animo con cui, a suo parere, Scotellaro faceva versi e parlava. Né si sapeva mai se facesse poesia o parlava, così come, quanto a Carlo Levi, era difficile sapere se dipingeva o scriveva. Si può anzi tranquillamente dire che il *Cristo si è fermato a Eboli* e *Lucania ´61* sono da considerare i due massimi capolavori di Levi. E non era senza significato che il libro diventava, per dir così, la trasposizione, per una comunicazione più ampia, di quanto l'autore aveva dipinto a Grassano e ad Aliano, così come, *Lucania ´61*, operando «in senso inverso, trasportava in una grande tela, e in una sintesi altrettanto felice, tutto il mondo, le miserie e le speranze di giustizia e libertà, che erano nel *Cristo si è fermato a Eboli*»[18].

[1] R. Scotellaro, *L'Uva puttanella*, Bari, Laterza, 1955, pp.123.

[2] C. Levi, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., p.36.

[3] R. Scotellaro, *L'Uva puttanella*, cit., p.124.

[4] R. Scotellaro, *È fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954, p.183.

[5] R. Scotellaro, *L'Uva puttanella*, cit., pp.123-124.

[6] G. Caserta, *Nuova introduzione a Carlo Levi*, Venosa, Osanna, 1996, p.146.

[7] C. Levi, Prefazione a *È fatto giorno*, p. 10.

[8] C. Levi, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., p. 32. Il corsivo è nel testo.

[9] C. Levi, Prefazione a *È fatto giorno*, p. 11, ma anche Prefazione a R. Scotellaro, *Uno si distrae al bivio*, Matera, Basilicata, 1974, p. X.

[10] C. Levi, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., p. 21.

[11] Ivi, p. 24.

[12] Ivi, p. 24.

[13] Ivi, p. 14.

[14] Ivi, p. 23.

[15] C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino, Einaudi (edizione «Nuovi Coralli»), 1976, p. 254.

[16] C. Levi, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., pp. 22-23.

[17] Ivi, p. 27.

[18] Cfr. G. Caserta, *Nuova introduzione a Carlo Levi*, cit., pp.12-13

Carlo Levi, Matera (1974)

€ 25

guido sacerdoti
loris dadam

# CARLO LEVI

## IL PANE DI PARIGI, IL PANE DI MATERA

OPERE 1923 – 1973